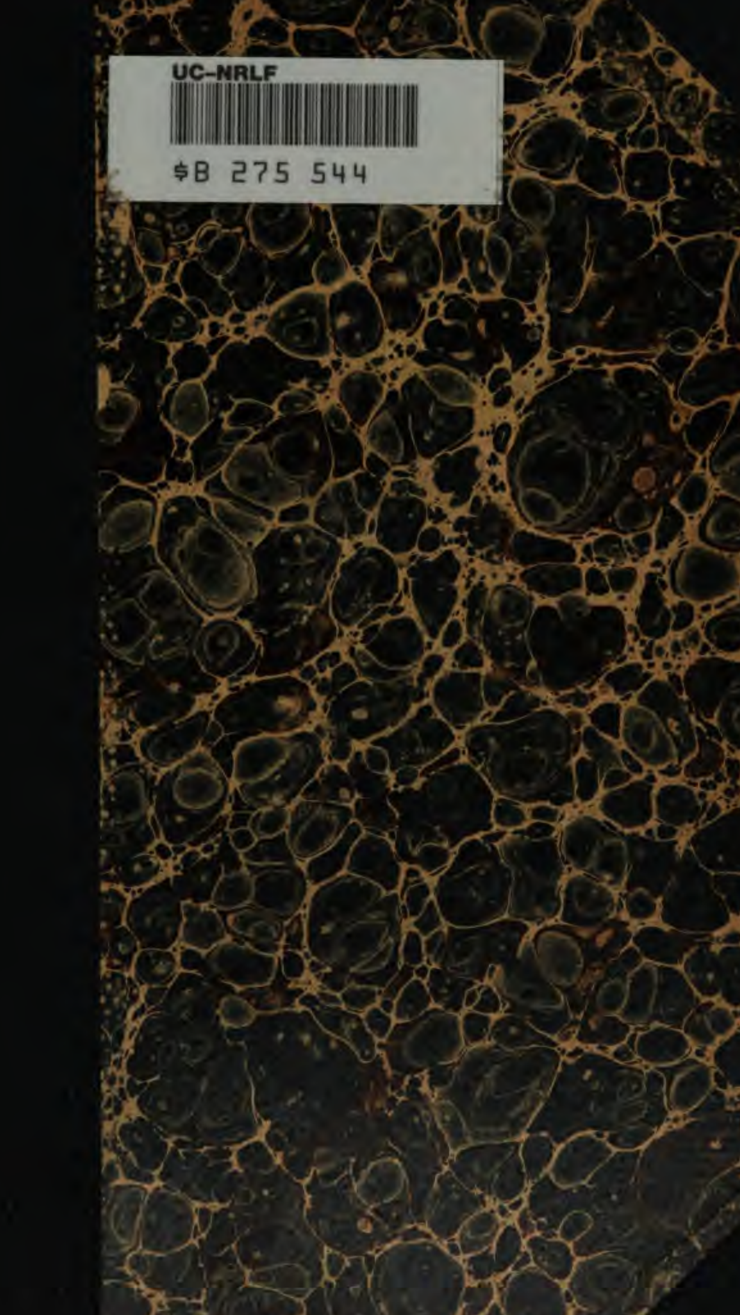
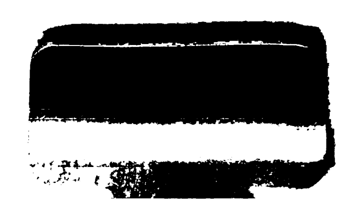
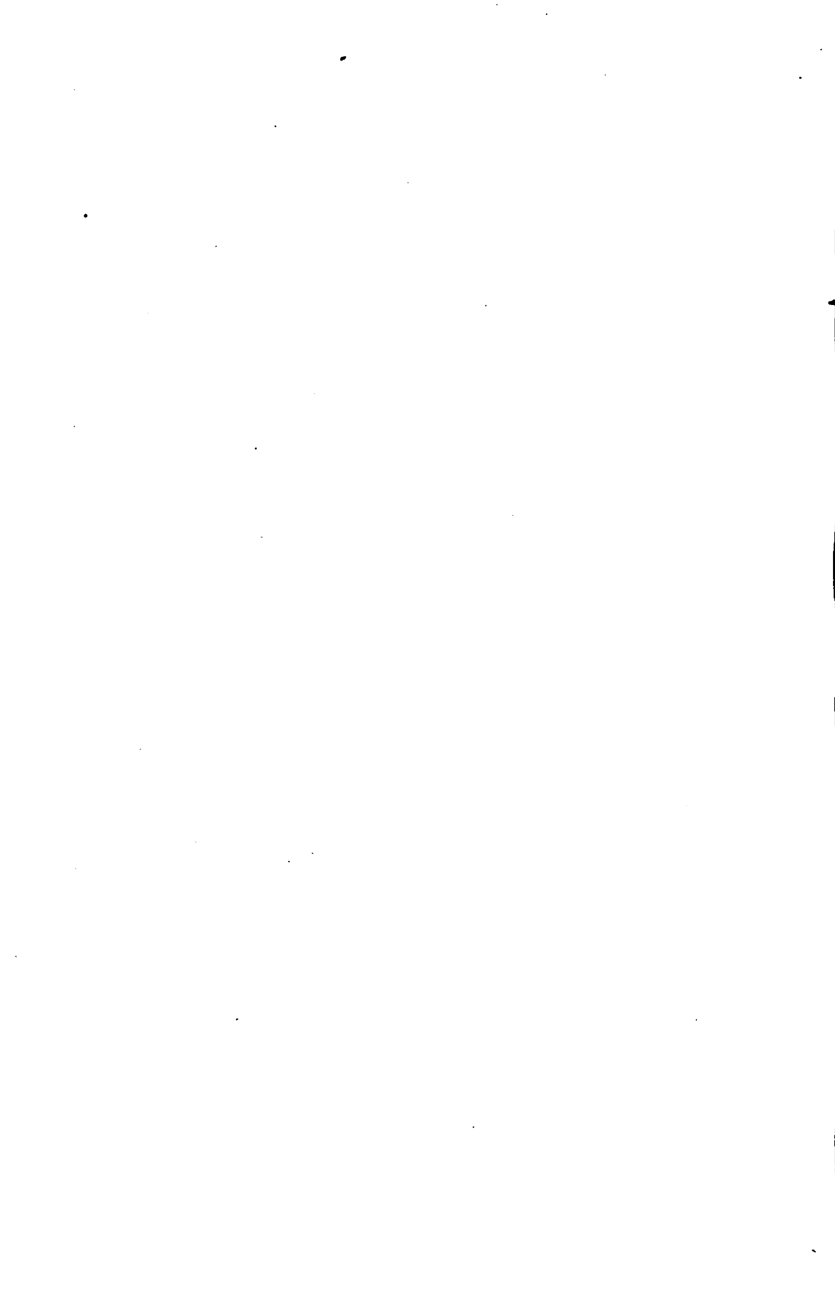



University of California:
Es lebe der Geist!
No 907 B496
Ernst A. Denicke Fund





Über Drama und Theater

. . . . . Fünf Vorträge von . . . . .

Alfred Freiherrn von Berger

. . . . Zweite . . . .
unveränderte Auflage

Inhalt:

Ursachen und Ziele der modernsten Literaturentwickelung. — Wie soll man Shakespeare spielen? — Über die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft



Leipzig 1900
Eduard Avenarius

DENICKE



Ursachen und Ziele der modernsten Literaturentwickelung.*

I.

Von Goethe zu Bismarck. — Ibsen.

Fichte, der grübelnde Denker, der die Außenwelt aus dem absoluten Ich entstehen ließ, erscheint mir als die drastische Incarnation des Zustandes, in welchem sich der deutsche Geist vor hundert Jahren befand. Das Grundthema, das sich aus allen Schöpfungen der Denker und Dichter jener Epoche mehr oder minder deutlich heraushören läßt, lautet: Eigentliche, vollwichtige Realität und Wirklichkeit kommt doch nur den Vorgängen in uns zu, unserm Vorstellen, Denken, Empfinden und Fühlen; die Außenwelt hat nur eine scheinbare Realität, wie die Bilder unserer Träume, und ist, gleich diesen, nur

* Vorgetragen zu Hamburg auf Einladung der Oberschulbehörde in der Aula des Johanneums am 29. und 31. Januar und 2. Februar 1900.

eine Ausgeburt unseres Gehirns oder Geistes, dem sie sich entgegengestellt, mehr um dem spekulativen Scharfsinn des theoretischen Grüblers ein auserlesenes Problem aufzugeben, als um den Verstand anzuregen, sie zu begreifen, und den Willen, auf sie zu wirken und sie womöglich zu beherrschen. „Erscheinung" oder „Vorstellung" im Gegensatze zum „Ding an sich", durch diese und andere Benennungen degradieren die Philosophen die Außenwelt zu einer Wirklichkeit zweiter Ordnung, vor deren Vorgängen und Gesetzen die Dinge und Ereignisse der Innenwelt, die Thaten, Leiden und Schicksale des Geistes und Gemütes, als der wahre Mittel- und Brennpunkt des Weltalls, den Vorrang haben. Von diesen allein wissen die Dichter zu singen und zu sagen, und auch dann, wenn sie, wie Goethe, die Außenwelt, das „Nicht-Ich", — ein negativer Name für die positive Welt! — darzustellen scheinen, schildern sie in Wahrheit doch nur die Eindrücke und Gefühle, welche ihre sensitive Seele von den Außendingen empfängt. Diese Konzentrierung der geistigen Kraft in die Innenwelt hat durch die Schöpfungen, in welchen Dichter und Denker Zeugnis geben von dem in der dunklen Ab-

grundtiefe des Ich Geschauten, Erfahrenen und Gefühlten, nicht nur dem deutschen Volke, sondern dem gesamten menschlichen Geschlecht eine Fülle von Offenbarungen über die geistige und seelische Natur des Menschen gebracht, sie hat den Menschen erst sich selbst einigermaßen bekannt gemacht und einem unermeßlichen Gehalt zur Bewußtheit und Aussprechlichkeit verholfen, den man bis dahin nur dunkel in sich empfunden und gelebt hatte. Der gewaltige Geistesglanz, der von der vorigen Jahrhundertwende seine Strahlengarben bis zur gegenwärtigen entsendet, geht von diesem Zustande des in sich selbst versenkten und vertieften Geistes aus. Freilich ist er aber auch nicht nur die Quelle des höchsten deutschen Ruhmes, sondern auch die Ursache der tiefsten deutschen Schmach gewesen. Die theoretische Gottähnlichkeit, durch welche der deutsche Geist sich der Außenwelt schöpferisch und herrscherhaft überlegen fühlte, war zugleich praktische Ohnmacht gegenüber den Einwirkungen und Angriffen von außen. Wie ein willenloses Stück Außenwelt, erlag das deutsche Volk dem gewaltigen „Nicht-Ich“, das sich Napoleon Bonaparte nannte.

Für das Ereignis, welches für die Deutschen

den Sinn und Gehalt des abgelaufenen Jahrhunderts bildet, halte ich die Entdeckung und Ergreifung der Außenwelt. Die ungeheuere geistige Energie, welche in Goethe und in den großen Männern, die um ihn gruppiert sind, beinahe ausschließlich nach innen wirkte, arbeitete, bildete, baute und schuf, ließ von ihrem innerlichen, unsichtbaren Gegenstande ab, wendete sich und wirkte, arbeitete, bildete, baute und schuf mit ungeminderter Kraft nach außen. Das Werk dieser Wendung ist vor Allem das Deutsche Reich. Das vor wenigen Wochen geprägte Wort vom „größeren Deutschland" verkündigt den Drang des deutschen Geistes, seinem Willen auf der Oberfläche des Planeten weit über die Grenzen des deutschen Landes hinaus Geltung zu erzwingen, und sagt uns in seinem schneidenden Kontrast zu den metaphysischen Formeln eines Fichte, was eigentlich in diesen hundert Jahren sich ereignet hat.

Wer diese gewaltige Erziehungsarbeit vor allem geleistet hat, brauche ich es zu sagen? Wie in Goethe der frühere Zustand des deutschen Geistes kulminiert, so hat der neue sich in Bismarck zu menschlicher Gestalt ver-

körpert. Goethe im Park von Weimar, der Dichter, der sich aus der Wirklichkeit und Gegenwart in seine großartige Ideen- und Traumwelt zurückzog und diese Abschließung als Lebensbedingung seines geistigen Daseins empfand, — und Bismarck im Sachsenwald, bis zum letzten Atemzug mit allen Kräften des Denkens und des Wollens der Wirklichkeit zugewendet und die Thatlosigkeit, zu der er verurteilt war, als Vernichtung fühlend! Kein Dichter vermöchte Symbole zu erfinden, welche die ungeheuere Wendung und Umwandlung, von der ich rede, gewaltiger versinnlichten, als diese beiden historischen Gestalten.

Wunderbar mag uns der Gedanke ergreifen, daß Goethe die geistige Geschichte, welche sein Volk im abgelaufenen Jahrhundert durchleben sollte, nach Dichter Art und Recht in großen symbolischen Zügen im Voraus, gleich einem Propheten, geschrieben hat. In enger, düsterer Studierstube hebt Faust an, in die Labyrinthe der eigenen Brust verirrt, von Träumen und Gedanken, Geistern und Gesichten verwirrt und beunruhigt, lernen wir Faust kennen. Die Verzweiflung, als böser Dämon ihm erscheinend, entreißt ihn sich selbst und verlockt ihn zum Flug

in die Welt. Als ein Genießender und Erkennender, von Genuß und Erkenntnis ewig Unbefriedigter, durchstürmt er sie, bis er entdeckt, daß die Welt dem Menschengeist nicht gegeben ist als Gegenstand des Erkennens und Genießens, sondern als Gegenstand wirkender, schaffender That. Als ein Mann der schaffenden That, den Elementen neues Menschenland, junges Menschenglück abtrotzend, sehen wir Faust seinen letzten höchsten Augenblick, von einem Anflug von Befriedigung verklärt, erleben. Der deutsche Geist, wie er sich am Schlusse des Jahrhunderts darstellt, der Geist der Technik, des Verkehrs und großartiger Weltpolitik erfüllt Faust in dem Moment, da er sein irdisches Dasein mit einem höheren vertauscht. Das Symbol ist unzweideutig. Goethe, der Heros der innerlichen Seelenkultur, schaut prophetisch seinen menschlischen Gegenpol. Wenn er als Jüngling für König Friedrich von Preußen begeistert war, wenn er als Mann in grenzenlos bewundernder Ehrfurcht vor dem französischen Eroberer stand, so ist es, als ob er Bismarck geahnt und ihm gehuldigt hätte. Faust schildert die Entwickelung des deutschen Geistes von Goethe zu Bismarck, dasjenige, was ich genannt

habe die Entdeckung der Außenwelt und Wirklichkeit, das Zentralereignis des Jahrhunderts.

Durch diese Wendung des Geistes von seinem eigenen Innern weg der Außenwelt zu hat sich eine ganz neue Weise entwickelt, die Dinge aufzufassen; sie verleiht der seelischen Physiognomie des heutigen Deutschen die „moderne" Nuance, denn durch sie ist all unser Denken und Fühlen anders geworden, so gründlich anders, daß der Abstand zwischen dem älteren Geschlecht und der Jugend, der zu allen Zeiten besteht, wohl noch niemals ein so unheimlich weiter war, als heute.

Die moderne Weise, die Dinge aufzufassen, charakterisiert sich durch das rücksichtslose und folgerichtige Bestreben in Allem und Jedem nichts zu erblicken, als die Thatsache, die nackt und nüchtern übrig bleibt, wenn wir eine Erscheinung aller Zuthaten entkleiden, welche ihr nicht an sich selbst zukommen, sondern die ihr Phantasie, Glaube, Gefühl, mit einem Wort die menschliche Subjektivität verleiht. Für den modern gesinnten Menschen sind all diese Zuthaten, so teuer sie uns sein, so schön sie sein mögen, nur Trug und Täuschung. Er strebt nach einer wasserklaren, rein intellektualen, von

Gefühl, Leidenschaft und Phantasie ungetrübten und ungefärbten Auffassung und Erkenntnis der Welt, was ihm, wenn er, wie gerade Bismarck, von gewaltiger Leidenschaftlichkeit und feuriger Einbildungskraft ist, nicht wenig Selbstverleugnung, ja Aufopferung kostet. Die künstliche Aufzüchtung dieser Art Geist, welche just nicht die dem deutschen Wesen eingeborene und natürliche ist, hat vor allem die ungeheueren politischen und militärischen, naturwissenschaftlichen und technischen Erfolge des letzten Jahrhunderts hervorgebracht. Daß etwas Kaltes, Zersetzendes, Spöttisches hierdurch in das gemütliche deutsche Wesen eingedrungen ist, möchte ich nicht leugnen; die Seele von einst ist aber doch erst dadurch zu einem tüchtigen Werkzeug, zu einer gefährlichen Waffe im Kampf ums Dasein geworden. Unheimlich mutet uns diese moderne Gesinnung und Lebensstimmung überall dort an, wo wir empfinden, daß der Mensch, in dem sie lebt und wirkt, Gemüth und Phantasie nicht erst zu unterdrücken brauchte, um die Dinge mit der Klarheit eines Raubvogelauges, durch jene Seelenkräfte ungetrübt, aufzufassen. Dagegen entfaltet sie ihren vollen Zauber, wo wir, wie wiederum bei Bismarck, fühlen,

daß in dem betreffenden Menschen all das Warme und Farbige in der Seele doch vorhanden ist, nur niedergerungen, und sich sein verleugnetes Dasein doch durch vereinzeltes Aufleuchten verrät.

Wir leben alle so sehr in dieser modernen Gesinnung und Stimmung, daß ich sie nicht erst ausführlich zu schildern brauche. Wir verdanken ihr zu viel praktischen Erfolg, um sie zu mißachten, andererseits ist sie uns zu fremd und zu neu, um uns ganz behaglich in ihr zu fühlen. Ein gewisses Heimweh nach dem Deutschen von einst, dem Schiller aus der Seele sprach, lebt noch im modern gewordenen, durch Selbstdisziplin seelisch amerikanisierten Deutschen, welches Heimweh in allerlei Anzeichen in Kunst und Dichtung zum Vorschein kommt.

Doch, wie dem auch sei, mir ist hier vor allem darum zu thun, daß die großen Fortschritte im Wissenschaftlich-Technischen und im Politischen, welche das vorige Jahrhundert gebracht hat, vornehmlich Werk und Frucht dieser innerlichen Umstimmung und Wendung des deutschen Geistes sind, deren Wesen in einem Ausschalten der Subjektivität aus dem Erkenntnißakt besteht. Sie hat die spekulative Philosophie durch die exakte Naturwissenschaft

verdrängt, die Technik geschaffen, sie hat alle Illusionen zerblasen und läßt keine Autorität gelten, als die Thatsache in der Theorie und die überlegene Stärke in der Praxis.

Es ist begreiflich, daß dieser moderne Geist in die Künste erst spät eingedrungen ist, nachdem er auf anderen Lebens- und Geistesgebieten schon zum Durchbruch und zu unbeschränkter Herrschaft gelangt war. Ausschalten der Subjektivität, des Gefühles und der Phantasie aus dem Auffassen der äußeren und inneren Welt! Das hieß der Poesie zumuten, ihr innerstes und eigenstes Wesen aufzugeben, aufzuhören, Poesie zu sein. In der That betrachtete der „deutsche Dichter" von anno dazumal, der ideale Mann mit langem, gelocktem Haar und breitkrämpigem Schlapphut, die „moderne Weltanschauung" als eine Art Antichrist der Poesie, der aller Poesie ein Ende machen wird. Wenn der moderne Geist sich mit seinen kritischen Anforderungen mehr und mehr der Poesie näherte, wenn der Poet lauter und lauter die Stimmen vernahm, welche verlangten, daß sich auch die Dichtung vom jungen Geist der modernen Zeit durchdringen lassen solle, so war ihm wohl zu Mut, wie der zum Aussterben verdammten

Rothaut im nordamerikanischen Urwald, wenn sie den Axtschlag des Ansiedlers vernimmt, der sie aus seinen Jagdgründen vertreiben wird. Die Geschichte der deutschen Dichtung im neunzehnten Jahrhundert, in ihren großen Zügen gesehen und dargestellt, wäre die Geschichte des Kampfes der alten, aus der Subjektivität hervorquellenden und -blühenden Poesie, welche, wie gesagt, in Goethe und den sogenannten Klassikern kulminiert, mit dem modernen Geist, diesem der Wirklichkeit der Außenwelt zugewendeten, sie mit eisklarer und eiskalter Objektivität erfassenden, die Subjektivität eliminirenden, also die Wurzel der alten Poesie durchschneidenden Geist. Durch die Weltflucht der Romantik suchte sie sich vor ihm zu retten, durch den Rückzug in die aus Gefühl und Phantasie gewobene Weltanschauung vergangener Zeiten; indem sie die Wirklichkeit, wie sie ist, ironisch hereingrinsen ließ in die schönen Träume des Herzens, suchte sie sich in Heinrich Heine, dem letzten Romantiker, abzufinden mit dem modernen Geist; Menschen und Volksschichten wählte sich der Poet zum Gegenstande seines Schaffens, die vom neuen Geist noch unberührt waren, also Bauern der Gegenwart oder

Gestalten und Ereignisse der historischen Vergangenheit.

Andere erkannten, das es keine Schlupfwinkel vor dem neuen Geiste gebe und versuchten, ihn in die Poesie aufzunehmen. Dies waren vor Allem jene Schriftsteller, die unter dem Schlagwort „das junge Deutschland" zusammengefaßt werden. Doch ihre Gestaltungskraft war zu gering, um das gewaltige Problem zu lösen. Indem sie die Poesie mit den modernen Ideenmassen überströmten, brachten sie etwas hervor, das der journalistischen Tendenzliteratur näher stand, als der Poesie. Der Roman, diese Zwitterform zwischen Poesie und philosophierendem Buch, war so recht geeignet, all' das Chaotisch-Verworrene in sein breites Bett aufzunehmen, das in dem Kampf zwischen der alten Poesie und dem modernen Geist ans Licht kam.

Eines aber sei laut gesagt: Einigen großen Geistern, die ein unseliges Schicksal in diese wirre Uebergangszeit geworfen hatte, gelang es mit übermenschlicher Anstrengung und bewunderungswürdiger Gestaltungskraft, nur von Wenigen begriffen und gewürdigt, dichterische Werke zu schaffen, in denen die Vermählung zwischen der Poesie und

dem modernen Geist zwar vielleicht noch nicht vollzogen war, die aber doch die Möglichkeit solcher Vermählung durch die künstlerische That bewiesen. Ich meine Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, und, um viele Stufen tiefer, Gustav Freytag und Gottfried Keller.

Völliger, grimmiger Ernst aber wurde mit der Umwandlung der deutschen Poesie im Sinne des modernen Geistes erst gemacht, als Henrik Ibsen mit seinen modernen Dramen auftrat. Von Ibsen's Vorbild angeregt, entwickelte sich seit den achtziger Jahren das moderne realistische Milieudrama zu einer ausgeprägten poetischen Form. Es wäre Thorheit zu leugnen, daß diese Kunstform es dem modernen Dichter ermöglicht, die ihm eigentümliche Auffassung des Menschen und des Menschenlebens künstlerisch zu verwirklichen.

Es gehört zu den zweideutigen Vorrechten des deutschen Geistes, dasjenige, was ihm als Ideal erscheint, mit eigensinniger Folgerichtigkeit und Verschmähung der goldenen Mittelstraße, bis zum Aeußersten durchzuführen. So folgte der Ausschweifung eines extremen Subjektivismus, der sich selbst durch den Flimmer von Wahnwitz, der seine letzten

Konsequenzen umspielt (Fichte, Schopenhauer) nicht irre machen läßt, ein totales sich Hingeben an die nach außen gerichtete Erkenntnis und Arbeit zu praktischen Zwecken. Schien früher Bestimmung und Sinn des Menschengeistes zu sein, ein Spiegelbild des Weltalls in seiner ruhigen Tiefe zu tragen, ja, war man dem Gedanken nicht ferne, in diesem Gespiegeltwerden das eigentliche Dasein des Weltalls zu erblicken, so ist heute der menschliche Intellekt ganz und gar als Werkzeug und Waffe in den Dienst der Außenwelt gestellt; angesichts der ruhelosen, sich immer steigernden Arbeit, deren Summen, Schwirren und Hämmern in Fabriken und Gehirnen nur so lange verstummt und pausiert, als zur Erneuerung der erschöpften Arbeitskraft notwendig ist, beschleicht uns wohl die Empfindung, als sei der Menschengeist nicht für sich selbst da, sondern als sei es nur die Bestimmung der psychischen Kraft, die der Mensch in seinem Gehirn erzeugt, gleich der Kraft des Wassers, des Dampfes und der Elektrizität, die ungeheuere Maschinerie zu treiben, als welche sich die moderne Kultur von außen darstellt. Der Menschengeist hat höchstens das Anrecht, als psychische Kraft die vornehmste

Kraft unter den blinden Naturkräften zu sein, welche unsere Fabriken, Verkehrsmittel und Rotationspressen in Bewegung erhalten. In dieser ruhelosen Arbeit im Dienste eines Herrn, den wir je nach Stimmung und Gesinnung mit den mannigfaltigsten Namen benennen („Kapital" nennt ihn der Lohnarbeiter, „Gewinn" der Kapitalist, „Staat" der Beamte und Patriot) fühlen wir zu Zeiten unseren Stolz, zu Zeiten aber beschleicht uns doch die Ahnung, daß es dem Wesen der Persönlichkeit, des Geistes widerspreche, gleich dem Tier und den blinden Natukräften nur als Mittel zu dienen zu einem Zweck, dessen Erreichung von keinem Einzigen der Myriaden je genossen wird, denen in der Arbeit für diesen Zweck das flüchtige Leben hinschwindet, bis ihre verbrauchten Körper, wenn sie keine psychische und körperliche Arbeit mehr leisten können, zu den übrigen Schlacken und Abfällen neben der ungeheuren Kulturfabrik geworfen werden. Die starke individualistische Bewegung, die heute durch die Welt geht, die nach Anerkennung und Durchsetzung der Persönlichkeit schreit, die dem menschlichen Individuum das Recht und die Pflicht zuerkennt, sich selbst zu leben, seine Fähigkeiten und

Anlagen so auszubilden und zu gestalten, daß es in sich selbst ein freudiges Dasein führen könne, in dem es Lohn und Sinn dafür genießt, daß es sich als Mittel, als Arbeitskraft gebrauchen läßt, diese Bewegung ist nur der Ausdruck der Angst des Kultursklaven, daß der göttliche Funke in der Menschenseele im Dienst jenes unsichtbaren Herrn mit den vielen Namen zu erlöschen droht. Wenn wir uns umsehen, so erblicken wir heute überall Kaufleute, Soldaten, Staatsmänner, Beamte, Maschinisten, Journalisten u. s. w., aber der Mensch verschwindet hinter all' den hunderttausend Rollen, die in diesem Riesendrama „Kultur“, das auf der Erdenbühne aufgeführt wird, ihm zugeteilt sind. Dieses Verschwinden zu verhindern, ist das Ziel der individualistischen Bewegung.

Die berufene Trägerin und Sprecherin dieses gewaltigen Dranges, die freie, geistige, menschliche Persönlichkeit gegenüber der „Kultur“ zu behaupten, welche den Menschen ganz und gar ergreifen und verbrauchen möchte, nicht nur mit Haut und Haar, sondern bis zum innersten Pulsschlag des individuellsten Gefühles, ist vor allem die Religion und außer ihr ihre weltliche Schwester: die Kunst. In

der Kunst ist Freiheit, in der ästhetischen Freude empfindet und genießt der menschliche Geist sich selbst. Aesthetische Freude ist Lebensfreude, entzündet an einem Bilde des Lebens.

Deshalb ist es begreiflich, daß die Kunst gerade heute, wo sie ihr reines und eigentliches Wesen gegen die Einflüsse, die auch sie in Reih und Glied der welterobernden Kulturarmee einstellen möchten, widersetzlich behaupten muß, ganz und gar durchdrungen ist, bis zum Tendenziösen durchdrungen, vom individualistischen Geist. Das kleine Wörtchen „Ich" ist gewiß in keinem Zeitalter so oft geschrieben worden, als in dem heutigen. Ich, Ich, Ich, donnert, schreit, singt, flüstert und zirpt es aus allen modernen Büchern, jedes moderne Gemälde scheint das Recht des Individuums zu reklamieren, die Welt auf seine Weise zu sehen und zu malen, schön zu finden, was ihm gefällt; das moderne Haus und Heim strebt nach der individuellen Nuance, nach irgend einem Farbenkontrast, der dem Besucher im Namen des Bewohners „Ich" sagt.

Aus diesem Streben, die individuelle Note zu betonen, entspringt in der modernen Kunst und

Dichtung der Kultus des Absonderlichen, der Karrikatur, des Häßlichen, Lächerlichen und Verrückten. Lieber absonderlich, Karrikatur, häßlich, lächerlich und verrückt, als die Uniform annehmen, die geistige Livree, in welche der unsichtbare Herr die Kultursklaven zwängt. Man hat das moderne individualistische Streben oft verglichen dem Persönlichkeitskultus der italienischen Renaissance. Nichts kann falscher sein. Dieser Persönlichkeitskultus war der Ausdruck des sicheren Besitzes einer königlichen, in sich thronenden Persönlichkeit. Das moderne Geschrei nach Individualität ist der Ausdruck der Angst der Menschen, richtiger gesagt, der Leute, daß ihnen von der Gesellschaft auch noch der letzte Rest von eigenem Wesen genommen und aus dem Leibe gerissen werden könnte. Wie einer dem Räuber nachruft: Meine Börse! Um Gottes Willen meine Börse! so schreien heute die armen Nullen auf allen Gassen der Literatur nach „Individualität“. Nicht nur der vornehme Essayist macht individualistische Toilette, ehe er sich an den Schreibtisch setzt, um „eigenartig“, „persönlich“ zu schreiben, in den kleinsten Reporter ist der Trieb gefahren, sich durch ein individuelles Abzeichen vor der Gefahr

zu retten, daß man, ja daß er selbst sich mit dem andern Reporter verwechsele. Wer vermag sie herzuzählen, all' die litterarischen Gigerlkniffe, durch welche die moderne Literatur der Gefahr des nichtig Unpersönlichen zu entrinnen sucht, und welche, da sie schnell nachgeahmt, also Mode werden, immer wieder die Gefahr herbeiführen, aus der sie retten sollen, so daß ein schneller Modenwechsel eintreten muß.

Aber nicht nur in komischen, auch in ernsten und erschütternden Anzeichen geht durch die moderne Literatur ein heftiger, oft aggressiver Widerstand gegen die von der unpersönlichen Außenwelt, deren Sklave der Mensch zu werden droht, ausgehende Tendenz, den Menschengeist ganz und gar zu verbrauchen als psychische Triebkraft ohne eigenes Ich und eigenen Willen, ein leidenschaftliches Streben, den Menschengeist sich selbst zurückzuerobern.

Einen der Gründe, warum Ibsen so tiefe Einwirkung auf den modernen Deutschen zu üben vermochte, finde ich darin, daß in seinen modernen Werken der individualistische Gedanke und Instinkt einen raffinierten Ausdruck gefunden hat. Nora, die alles, was sonst „Pflicht" heißt, die Mann,

Kinder und Haus im Stiche läßt, um sich zu einer eigenen Persönlichkeit zu entwickeln, ist das Symbol der Ibsen'schen Poesie.

Aber ich kenne noch zwei Gründe, welche uns verführt haben, Ibsens Poesie für die zutreffende und erschöpfende poetische Inkarnation des modernen Geistes zu halten. Der moderne Mensch steht der Natur in der Positur des naturwissenschaftlichen Beobachters gegenüber (ungleich Goethe, der sich selbst als ein lebendiges, bewußtes Stück Natur fühlte, und dem daher, wenn er in sich schaute, die Geheimnisse der Natur sich zu offenbaren schienen), mit dem Teleskop oder Mikroskop oder auch mit nacktem Auge die Phänomene und deren Veränderungen auffassend und unpersönlich objektiv, wie ein psychischer Registrierapparat, verzeichnend und beschreibend. Ibsen nahm als Dramatiker, als Darsteller des Menschen und des Menschenlebens, diese naturforscherhafte Beobachterpositur an und gibt dem Zuschauer das Gefühl, als ob er ihn ein unbelauschtes Stück Menschenleben in seinen innersten und geheimsten Lebensäußerungen und seelischen Verrichtungen beobachten lasse. Immer wieder, wenn ich ein Ibsendrama spielen sehe,

kommt mir die Empfindung, als ob ich nicht vor dem Bühnenportal, sondern vor dem Glasfenster eines Aquariums säße, welches mir, wie die fehlende vierte Wand des Bühnenzimmers, gestattet, im grünen Meerwasser den Organismen der See in ihrem unbelauschten Leben zuzuschauen. Ich sehe, wie der Polyp einen Krabben verschlingt, wie die Fische laichen, wie die Bewegungen der Medusen und Quallen die Rhythmik des Wogenschlages zu kopieren scheinen. Ebenso giebt uns das Drama Ibsen's das Gefühl, als ob wir die Seelen der Menschen sich regen sähen. Oft auch muß ich bei Ibsen an die Experimente eines Vivisektors denken, die uns die Möglichkeit geben, den Bewegungen des Herzens zuzusehen, die den Blutumlauf hervorbringen. Diese Bilder deuten auf das Charakteristische der Kunst Ibsens, welches darin besteht, daß er für das Menschenleben eine dramatische Darstellungstechnik erfand, die den Anschein erweckt, als hätte uns ein Naturforscher, dessen Beobachtungsobjekt die Menschenseele ist, auf einen günstigen Posten gestellt, von dem aus wir jenen verborgenen psychischen Prozessen in Ruhe zusehn können, die das hervorbringen, was man das äußere Leben nennt.

Weil es Ibsen gelungen ist, dem Drama eine Form zu geben, durch welche das Leben sich so darstellt, wie es einem psychiatrischen Beobachter erscheinen mag, darum scheint uns seine Poesie der wahre Ausdruck des modernen naturwissenschaftlichen Geistes zu sein, und dies ist der zweite Grund seines unerhörten Erfolges.

Der dritte Grund wird sich uns durch folgende Betrachtungen erschließen.

Die europäische, insbesondere die deutsche Seele, hat dadurch, daß sie sich jene ungeheuere Wendung von innen nach außen gefallen lassen mußte, daß sie Gemüt und Phantasiespiel unterdrücken lernte, sich zur erkennenden und wollenden Arbeitskraft drillen und abrichten ließ und nicht mehr sich selbst leben durfte, eine krankhafte Veränderung erfahren. Die Erscheinungsform dieser Veränderung nennen wir mit vielen Namen: Nervosität, Neurasthenie, Hypochondrie, Hysterie u. s. w. sind die geläufigsten. Weil wir, vom Kampf ums Dasein ganz absorbiert und daher gezwungen, Gefühl und Phantasie niederzudrücken, das Gemüt und die Phantasie vernachlässigen, verwildern und verkümmern lassen, so rächt sich das durch eine Hypersen-

sibilität, die sich über unser ganzes Lebensgefühl ausbreitet. Dazu kommen die immerwährenden Aufregungen des unruhigen und verwickelten Daseins. Dies alles hat uns so weit gebracht, daß unsere Psyche, wie jedes kranke Organ, sich selbst in ungezählten Nuancen des Befindens, in den mannigfaltigsten Schattirungen der Stimmung empfindet und spürt. Gezwungen, auf das eigene Lebens- und Selbstgefühl zu achten, sind wir so zu Psychologen geworden. Freilich ist diese moderne Psychologie etwas anderes, als die gesunde Menschenkenntnis. Aber durch sie scheint uns doch eine tiefere Schichte des Seelenlebens bloßgelegt, und eine Darstellung, die nicht diese erzmoderne Vertrautheit mit allen Vibrationen und Farbenspielen des Nervenlebens verriethe, schiene uns schal und konventionell. Diese Art Psychologie finden wir nun bei Ibsen. In ihm also, wie in einer dunkeln Glasphiole, finden wir in schärfsten Extrakten drei wesentliche Elemente des modernen Geistes beisammen: die individualistische Note, den naturwissenschaftlichen Anschein, den bösen psychologischen Blick. Rechnen wir noch dazu die wissenschaftliche Kälte der Darstellung, das Spöttische

und Skeptische gegenüber allem, was pathetisch genommen werden möchte, welche Skepsis schließlich auch das eigene Werk nicht verschont, so daß etwas wie eine Frage, ob das Ganze nicht höhere Mystification, sublimer Humbug sei, über dem Ganzen schwebt, so werden wir uns nicht wundern, daß Ibsen den Eindruck weckt: Hier äußert sich der echte moderne Geist in der Dichtung.

Daher kommt es, daß erst Ibsens Beispiel die deutschen Schriftsteller ihr eigenes experimentierendes Ahnen, Tasten und Wollen verstehen lehrte und auf sie eine ähnliche Einwirkung übte, wie Shakespeare auf die Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts.



II.

Ibsens Styl. — Sein Einfluß auf das deutsche Drama. — Die Mundart im modernen Drama.

Von den verschiedenen Elementen (die individualistische Tendenz, die naturwissenschaftliche Darstellungsweise, die psychologische Analyse, die skeptisch-ironische Stimmung, der mystische Duft), welche sich in Ibsens geistiger Physiognomie verschmelzen und ihr den modernen Ausdruck verleihen, hat auf die deutsche Dichtung am anregendsten und fruchtbarsten gewirkt die naturwissenschaftliche Auffassungs- und Darstellungsweise und was an ihr hängt. In der deutschen Auffassung Ibsens war dieser Zug der hervorstechende. Ibsen war also die Quelle der großen Flut realistisch-psychologischer Milieudramen, welche seit Mitte der achtziger Jahre die deutschen Lande überschwemmte und noch immer nicht verronnen ist. Dieser Realismus war der erste ernstlich, energisch und folgerichtig durchgeführte Versuch, eine dem modernen

Geist kongeniale Poesie zu schaffen, der mehr war als Experimentieren und Kokettieren mit modernen Stimmungen und Schlagworten. Vielleicht bezeichnet Ibsens Bedeutung und Verdienst für die deutsche Dichtung am richtigsten der Satz, daß er eine Kunstform, einen Styl und eine Darstellungstechnik geschaffen hat, welche sich als fähig erwiesen haben, das Menschenleben in sich aufzunehmen so, wie es sich von modernen Beobachteraugen gesehen und von modernen Psychologen analysiert, darstellt. Ihr Wesen besteht im Ausscheiden aller theatralischen Konventionen aus der dramatischen Form welche der Wirklichkeit nicht entsprechen. Ihr Ziel ist der Eindruck, als ob wir Zeugen von Lebensszenen und Gesprächen wären, die sich völlig unbelauscht abspielen. Die Personen des alten Dramas ignorieren den Zuschauer nicht ganz, sie sagen manches dem Zuschauer zulieb, was wirkliche Menschen, die ganz in ihre Angelegenheiten vertieft sind, unmöglich sagen könnten. Die Ibsenschen scheinen gar nicht zu ahnen, daß sie Gestalten in einem Drama sind, das für ein Publikum aufgeführt wird. Alles, was nur „Theater" ist, soll ausgemerzt werden. Vor allem also der Monolog, aber auch vieles

Andere, was dem Wesen nach so ist, wie der Monolog: die Aparte's, die Gespräche, in denen sich die Leute erzählen und sagen, was sie ohnedies wissen, nur damit es das Publikum auch erfährt, die Charakteristik, die im Grunde darauf hinausläuft, daß jemand versichert, er habe diese oder jene Charaktereigenschaft. Alles soll sich nur unabsichtlich verraten, zufällig zum Vorschein kommen, ohne Wissen, oft ohne und oft wider den Willen der Personen: Begebenheiten, Charaktereigenschaften, Gemütsbewegungen. Ja, schließlich kommt die Fabel des Dramas selbst, auf welche es abgesehen ist und die seinen Inhalt bildet, auch nur gelegentlich und wie unabsichtlich zum Vorschein, während sie im alten Drama von den Personen desselben, gleich wie von einer Schauspielertruppe, veranstaltet und dem Publikum vorgeführt wurde. Auch hierin liegt für Ibsens Kunstempfinden „Theater", und daher zieht er es vor, sein Drama so zu bauen, daß die eigentliche Handlung sich längst ereignet hat und nun durch irgend welchen Anlaß wieder zur Sprache kommt und aus den Gesprächen sich für die Phantasie des Publikums aufbaut und zusammensetzt. Das Drama selbst enthält eigentlich nur das letzte

Glied, die Katastrophe der Gesamthandlung. Durch strenge und genaue Einhaltung dieser Methode erreicht es Ibsen, uns seine Menschen in ihrem natürlichen Sich-gehen-lassen und Behaben vorzustellen, ahnungslos, daß sich eine Tragödie in und zwischen ihnen vorbereite und zusammenziehe, den Gesprächen hingegeben, wie man sie im unbelauschten häuslichen Interieur über dies und das, was Stunde und Zufall bringt, zu führen pflegt, und anscheinend mit nichts als mit dem Verleben des normalen Tagesverlaufs beschäftigt. Um so drastischer wirkt es, wenn wir in diesen fast idyllischen Lebensszenen, die nichts darstellen zu wollen scheinen, als etwa einen Tag in einem norwegischen Pfarrhause mit Frühstück, Mittagessen und Abendbrot, verlaufend unter den Gesprächen der Hausbewohner untereinander und mit gelegentlichen Besuchern und Gästen, urplötzlich das grauenvolle Bild einer Tragödie erblicken, die uns aus diesem Alltagsbilde anstarrt und sich alsbald vernichtend entladet. Ibsen hat eben seinen tragischen Gestalten den Kothurn ganz und gar abgeschnallt und ihn durch die Hausschuhe des Alltags ersetzt. Was Führung des Dialogs betrifft, so läßt sich Ibsens Styl durch die Formel

charakterisieren, daß er den uralten dramaturgischen Grundsatz, nichts im Drama unmotiviert geschehen zu lassen, den die älteren Dramatiker nur auf den pragmatischen und psychischen Zusammenhang im Großen und Hauptsächlichsten anwendeten, bis ins Kleine und Minutiöse erstreckt. Da darf kein Wort um des Zuschauers willen gesprochen werden, die nebensächlichste Aeßerung muß durch die äußere und innere Situation triftig verursacht sein, wobei Ibsen darauf Wert legt, daß sich dem Hörer gerade aus solchen Beiläufigkeiten und Zufälligkeiten Wichtiges erschließe und verrate, und im Erfinden und Motivieren des scheinbar Unbedeutenden großen Scharfsinn, ja Genialität bethätigt. Im Durchführen des Prinzips der Unabsichtlichkeit (oder des täuschenden Maskierens der Absicht) und dem lückenlosen Motivieren jeder Replik und jedes Wortes liegt das Wesen des Ibsenschen Styls. Dadurch ist über das Ganze jener Anschein des wissenschaftlich Exakten ausgebreitet, der ihnen im Verein mit der ins Einzelne gehenden Wirklichkeitstreue den Charakter eines Stückes Menschenleben giebt, wie es sich etwa in dem klaren und ruhigen Auge und Geiste eines psychiatrischen Sachverständigen abbilden würde.

Diese Form und Technik hat Ibsen geschaffen, und die deutschen Realisten seit den achtziger Jahren haben sie von ihm adoptiert und sie in ihrem Sinne um- und fortgebildet.

Diese artistisch-technische Schöpfung Ibsens, die moderne dramatische Form, ist von den Stoffen und von dem Gehalt, womit der norwegische Dichter sie erfüllt hat, völlig abtrennbar; formal vor allem haben unsere Dramatiker alle von ihm gelernt, und auch dem Publikum macht heute ein Drama alten Styles, das den Einfluß Ibsenscher Exaktheit noch nicht erfahren hat, den Eindruck des Altmodischen und Kindischen. Diese Motiviertheit bis ins Kleinste ist es vornehmlich, was uns bei Ibsen die unserer philosophischen Ueberzeugung entsprechende Empfindung giebt, daß die im Drama vor uns lebenden Menschen sich ganz und gar unter der unverbrüchlichen Herrschaft des Kausalgesetzes befinden, von dem es keine Ausnahme, vor dessen Walten es kein Entrinnen giebt, so daß wir uns als Zeugen eines sich mit strenger Notwendigkeit vollziehenden Naturprozesses fühlen.

Täuschende Wirklichkeitstreue, völlige Unabsichtlichkeit, exakte Motivierung bis ins zarteste Detail,

diese drei Dinge bezeichnen das Wesen der von Ibsen abstammenden dramatischen Form.

Diese Form ermöglichte die Entstehung des realistischen deutschen Milieudramas, als dessen Klassiker Gerhart Hauptmann gelten muß.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese aus der Ibsen'schen Form herausgewachsene Form des realistischeu Milieudramas ein genaues künstlerisches Sinnbild der modernen wissenschaftlichen Auffassung des Menschen und des Menschenlebens ist. Was wir mit unsern Gedanken begreifen, die Beschaffenheit und Bedingtheit des Menschenlebens durch das Natur- und Kulturmilieu, das sucht uns die moderne Bühne als sinnliche Anschauung zu gewähren. Diese Betrachtungen lehren uns aber auch die Umwandlungen begreifen, welche das deutsche Drama in den letzten fünfzehn Jahren erfahren hat.

Das Prinzip der Wirklichkeitstreue hat vor allem eine mehr oder minder mundartlich gefärbte Sprache in die höhere Litteratur gebracht; denn die reine, ideale deutsche Sprache, in welcher die Werke unserer Klassiker gedichtet sind, wird bekanntlich nirgends auf deutscher Erde gesprochen.

Für den Dichter und seine engeren Landsleute mag über solchen mundartlich gefärbten Werken eben deshalb der Zauber der Heimatpoesie liegen, aber für Angehörige eines anderen Stammes ist diese provinzielle Poesie doch dichterisches Ausland, ja mancher Lokalton und manche Lokalfarbe ist dem Deutschen eines anderen Gaues geradezu widrig. Das Schlesisch Gerhart Hauptmanns läßt selbst viele seiner Bewunderer nicht zur vollen Freude an seiner Poesie kommen. Ein großer Dichter für alle Deutschen wird doch jene deutsche Sprache sprechen müssen, welche die ideale Einheit der deutschen Mundarten versinnlicht.

Auch hindert die Gebundenheit an eine bestimmte Mundart den Genius oft genug, sein Größtes, Tiefstes und Schönstes auszusprechen, denn in dieser Mundart läßt es sich nicht sagen. Solche Gefühle und Gedanken haben und diese Mundart sprechen, das widerspricht sich.

Anderseits verleiht die Mundart gar manchem geringen Geist, wie eine chargierte Rolle einem mittelmäßigen Schauspieler, die Möglichkeit, den Anschein viel größeren Genies zu erwecken, als er besitzt.

Ferner schränkt die Technik des Milieudramas die Poeten auf Darstellung primitiver, einfach organisierter Naturen ein, die nicht wissen und nicht sagen können, was in ihnen vorgeht, sondern an denen es sich, wie an Tieren und Barbaren, unwissentlich und unwillkürlich durch Naturlaute und andere stammelnde Symptome verrät. Der Mensch in der Sphäre der Bildung ist kein geeignetes Objekt für diese Darstellungsweise, die sich jedoch trefflich eignet für jene Menschennatur, die mit ihrem Natur- und Kulturmilieu noch eng verwachsen ist. Dies ist der artistische Grund für die Thatsache, daß das moderne Drama nicht müde wird, Lebensbilder aus den sogenannten unteren Volksschichten zu malen. Der andere Grund ist, daß der Realismus die Möglichkeit giebt, den Besitzenden erschreckende, beängstigende und herzbrechende Bilder des physischen und moralischen Elends des vierten Standes vor die Augen zu halten.





III.

Das moderne Milieudrama. — Das Märchendrama. — Friedrich Nietzsche.

Einiger Schwächen und Beschränktheiten, welche dem modernen realistischen Milieudrama, wie es einige genial begabte Männer seit den achtziger Jahren geschaffen haben, anhaften, habe ich schon gedacht. Ich will noch eine wunderliche Eigenschaft dieses Dramas hervorheben und daran meine Gedanken über die Ziele knüpfen, denen die deutsche Poesie zustrebt oder doch wenigstens zustreben könnte.

Bei den großen Anforderungen welche die von naturwissenschaftlicher Gesinnung durchdrungene Poesie in Bezug auf exakte, sich bis in die feineren und feinsten Details erstreckende, Natur- und Wirklichkeitstreue an den modernen Schriftsteller stellt, wird sich dieser, wenn er ihnen ehrlich genügen will, auf wenige Stoffe und Gegenstände eingeschränkt sehen. Nämlich auf jene, die er ganz genau kennt;

auf Menschen also, deren Sprache er selbst spricht, deren Denk- und Gefühlsweise ihm ganz geläufig, ja selbstverständlich ist, auf Verhältnisse, die ihm von außen und von innen ganz vertraut sind.

Das werden in allererster Reihe die Stoffe sein, die dem Milieu angehören, in welchen der Schriftsteller selbst als Mensch lebt, und andere diesem Milieu so nahe stehende, daß er sich ohne sonderliche Anspannung der Phantasie in sie soweit hineinfinden und -fühlen kann, um sie wahr zu schildern. Für den Dichter wird das Milieu seiner Jugend von besonders anregendem Wert sein, die Eindrücke, die sich in das jugendliche Gehirn in der wunderbaren, ahnungsvollen Zeit des Werdens eingeprägt haben und welche für die ganze Lebenszeit der Kern des Vorstellungs- und Empfindungsstockes bleiben, welcher unser Bewußtsein bildet. Etwas in unserem Allerinnersten hört niemals ganz auf, in Heimatwelt und Jugend zu leben, auch wenn uns der äußere Lebenslauf in eine fremde Umgebung führt. „Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar“, singt Rückerts Schwalbenlied.

Diese Jugendeindrücke sind nicht nur darum

der erwünschteste Stoff für den Milieudichter, weil sie ihm jene intimste Kenntnis des Gegenstandes vermitteln, deren er mehr als der Dichter alten Styles bedarf, sondern auch weil sie als lebendige Anschauungen vor der Phantasie und dem Gemüte schweben. Stoffgebiete, die wir uns erst durch spätere Erfahrungen oder gar durch Bücherstudium vertraut machen, gehen zuerst als abstraktes Wissen in unsern Geist ein und müssen erst in Anschauungen und von unserem Gefühl beseelte Phantasiebilder verwandelt werden, als welche wir die Jugendeindrücke schon besitzen.

Diese Verwandlung aber gelingt nur dem außerordentlichen schöpferischen Talent; daher halten sich unsere modernen Poeten mit einiger Vorsicht in ihrer Jugendwelt und in deren nächster Nachbarschaft auf und vermeiden Ausflüge in Lebensgebiete, die sie nicht durch frühes persönliches Erleben kennen. Daraus entspringt die paradoxe Erscheinung, daß die modernen Darsteller und realistischen Schilderer der objektiven Welt uns fort und fort von den Gestalten und Verhältnissen erzählen, zwischen denen sie aufgewachsen sind, während die alten Dichter der Subjektivität ihres persönlichen Jugendmilieus nur ge-

legentlich autobiographisch gedenken, uns aber sonst von objektiven Gestalten und Zuständen unterhalten. Schiller hat keine schwäbische Bauerngeschichte, Goethe kein Frankfurter Hinterhausdrama geschrieben.

Es läßt sich nicht verkennen, daß die realistische Kunst vielfach aus der Not eine Tugend macht und sich des „Erlebens" als eines Ersatz- oder doch Ergänzungsmittels der fehlenden oder wenigstens unzulänglichen Phantasie bedient. Für mich fängt der eigentliche Dichter doch erst dort an, wo die Phantasie eine solche Stärke, Lebendigkeit und Glut besitzt, daß sie dem mit ihr Begabten die wirkliche Erfahrung und das reale Erleben ersetzt. Durch wirkliches Erfahren und reales Erleben kann auch der Nicht-Dichter eine oder die andere tüchtige poesieartige Produktion hervorbringen, die dem ungeübten Auge der echten dichterischen Schöpfung genau zu gleichen scheint, aber der Nicht- oder Halbdichter bleibt darum doch beschränkt auf das in einer gewissen Lebensperiode Erfahrene und Erlebte, und bei aller Tüchtigkeit haftet seinen Produkten eine gewisse Erdschwere an, sie sind massiv, verglichen mit dem schwebend Aetherischen des von der Phantasie gezauberten, des echten Dichterwerkes.

Der Genießende fühlt sich nicht getragen vom geflügelten Musenroß. Wahrhaft Dichter ist jener, dem einige Anregungen und Andeutungen genügen, um sich Menschen und Zustände, die er nie geschaut hat, in denen er sich nie seufzend befunden hat, so anschaulich einzubilden und sie so lebendig zu schildern, daß der nichtdichterische Leser meint, er müsse doch das alles irgendwie, — im Traum, durch zauberische Entrückung, in einer früheren Existenz — gesehen und mitgemacht haben. So erbaute sich Schiller die Schweiz im Gemüte. Darum können sich so viele Shakespearegelehrte nicht von der Idee trennen, Shakespeare müsse alles Mögliche selbst gewesen sein, Jurist, Metzger, Buchdrucker u. s. w. Das rechte Dichtergenie ist eine Art in der Seele schlummernde Vorahnung alles möglichen Erfahr- und Erlebbaren, die durch den geringsten Anstoß zu farbigster Deutlichkeit auflebt.

Eine Folge dieser Einschränkung auf das persönlich Erfahrene und Erlebte ist die große Zahl von Dramen und Erzählungen, die allerlei Herzens- und Geistesmiséren behandeln, wie sie junge Literaten durchzumachen pflegen. Mitunter wird dies maskiert, der Held ist nicht Schriftsteller, sondern

sonst ein Künstler oder ein Gelehrter, ein Musiker, Glockengießer und dergl. Im Grunde handelt es sich aber doch um Schicksale und Seelenzustände, wie sie in jugendlichen Literatenkreisen vorkommen, und wenn um andere, so werden diese doch so geschildert, wie sie eben jungen Literaten vorzukommen pflegen. Da deren Erfahrung (bei oft geringer Phantasie und wenig Sinn für fremdartige Lebenslagen, wie ihn fast jeder französische Schriftsteller besitzt), meistens eine enge ist, so müssen deren Darstellungen weltläufigen, geistreichen Männern, die mitten im Leben stehen und alles Mögliche genau kennen, wovon die jungen Literaten kaum eine Ahnung haben, teils wenig interessant vorkommen, teils wunderlich verzerrt und gefärbt, am meisten, wenn Menschen ihrer eigenen Art, deren Milieu weit abliegt von modernen Literatenzirkeln, darin erscheinen. Was sie in diesem Falle zu sehen bekommen, ist, wie sich ihr Wesen und Leben in solch einem von nervöser Psychologie erfüllten und erregten jungem Kopf malt, nicht ihr Wesen und Leben selbst, wie es ist, wie sie es kennen. Am auffälligsten aber muß ihnen sein, daß vieles von dem, was das Leben unserer gewaltigen Zeit mäch-

tig bewegt, in der modernen Litteratur, die sich doch als realistisch ausgiebt, überhaupt gar nicht vorkommt. Wahrlich, Schillers große Worte im Prolog zu Wallenstein sind auch zum Drama unserer Tage gesprochen:

> Und jetzt, an des Jahrhunderts ernstem Ende,
> Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
> Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
> Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn
> Und um der Menschheit große Gegenstände,
> Um Freiheit und um Herrschaft wird gerungen,
> Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
> Auch höhern Flug versuchen, ja, sie muß,
> Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Sehen wir aber, von seltenen Ausnahmen abgesehen, auf unseren Bühnen etwas von der Menschheit großen Gegenständen? Außer mannigfaltigen Idyllen des Elends meistens gröbere oder feinere Herzenssachen mit einem mehr oder minder süßen Mädel und geistige Entwickelungsnöte eines jungen Menschen, der sich mit mehr oder minder Recht für ein Genie hält. Wie klein muß diese enge Literatenwelt der Dramen, deren Helden eigentlich doch ihre verkleideten Verfasser sind, Menschen erscheinen, die in der großartigen

Welt der Gegenwart leben und schaffen, deren Horizont nicht mit den Bergen endigt, die ihr Heimatthal umrahmen, sondern die bewohnte Erde umspannt, deren Herz und Geist den mannigfaltigsten Welt- und Menscheninteressen geöffnet ist.

In Deutschland hört man oft beklagen, daß Hamburg in literarischen Dingen altmodisch sei und für das Modernste keine Empfänglichkeit habe. Vielleicht deshalb, weil dieses Modernste nicht wahrhaft modern ist. Für das Familien- und Innenleben hat Ibsen die moderne Form geschaffen und die deutschen Milieudichter haben sie fortgebildet. Aber für die Darstellung unseres gewaltigen öffentlichen Lebens, des geschichtlichen Lebens der Gegenwart ist die Form noch nicht geschaffen worden. Eine solche Dichtung aber, die, tragisch oder humoristisch, das öffentliche Leben, in dem wir alle aufgehen, darzustellen vermöchte, sei es direkt oder nach Schillers Vorgang unter historischen Sinnbildern, wäre wirklich modern. Heute sind die Zeitungen und Parlamentsverhandlungen dramatischer als das Drama und erfüllen die Aufgabe mehr, die Shakespeare dem Drama gesetzt hat, dem Jahrhundert und Körper der Zeit „den Abdruck seiner

Gestalt zu zeigen". Was ich fordere, ist nichts Neues. Ich wiederhole nur etwas, was schon Goethe verlangt hat: eine Literatur, die alles Knabenhafte abgethan hat, und die auch einem erfahrenen, in einem bewegten, reichen und großen Leben reif und ernst gewordenen Manne, der nicht nur einige Winkel des Lebens, sondern das Leben im Ganzen kennt, den großen, wunderbaren Inbegriff aller Milieus, Interesse abgewinen kann. Ein Dramatiker, der dies leistete, wie es Shakespeare für die Gesellschaft unter Königin Elisabeth mit ihren tiefen Einblicken und weiten Horizonten geleistet hat, das wäre der moderne Dramatiker für Hamburg. Von den Dichtern, die wir besitzen, ist, allen Lästerungen zum Trotz sei es gesagt, in diesem Sinne Schiller der modernste Poet. Denn in Wallenstein und Tell hat er die Form geschaffen, unter welcher öffentliches geschichtliches Leben hohen Styls auf der Bühne erscheinen und sich erschütternd vor unseren Augen ereignen kann.

Der Kritiker kann nichts thun, als das ideale Ziel vorstellbar, und dadurch dem Publikum deutlich machen, was es eigentlich an den Dramen der Modernsten vermißt. Damit spricht er diesen

ihre auserlesenen artistischen Vorzüge nicht ab, ihre zarte Stimmungsmalerei, ihre saubere Charakteristik u. s. w. Das Uebrige ist Sache des Publikums. Dieses muß sein Vermissen, sein unbefriedigtes Bedürfen bei aller Anerkennung des schon Erreichten zur Geltung bringen. In dem Schrei des Bedürfnisses liegt für das schöpferische Talent der kräftigste Anreiz, sich künstlerischer Möglichkeiten bewußt zu werden, an die es nicht gedacht hat, eigener Fähigkeiten, deren es sich gar nicht bewußt war. Es wäre in vieler Hinsicht ein großes Glück, wenn der Hamburger Geist sich fühlen und auf das geistige Leben der Nation bestimmend einwirken lernte. Es ist bedeutsam, daß Hamburg der Hafen war, durch welchen der große Dichter des Zeitalters der Elisabeth, Shakespeare, seinen Einzug in das deutsche Theater hielt, welches bis zu Schröders großer That vorwiegend beherrscht war von lustigen und larmoyanten Komödien, die, echt binnenländisch, auf „des Bürgerlebens engen Kreis" eingeschränkt waren.

Das vielfältig Enge und Gebundene des realistischen Milieudramas hat sich wohl auch den Meistern desselben fühlbar gemacht und sie angetrieben, nach poetischen Möglichkeiten zu streben, sich

von den poesiewidrigen Fesseln des Exakten zu erlösen. Die poetische Aeußerung dieser der dramatischen Niederländerei überdrüssigen Stimmung der Modernen ist die Märchendichtung mit starkem gedanklichemGehalt. Man ist versucht zu sagen, daß die dramatische Poesie sich heute in die zwei großen Hauptgattungen des Märchendramas und des Wirklichkeitsdramas gespalten hat. Nach meiner Ansicht bedeutet das den Zerfall der Poesie in ihre zwei Elemente, aus deren innigster wechselseitiger Durchdringung die gesunde Poesie besteht.

Der Stoff, aus welchem diese Märchenpoesie ihre oft bis zum Wesenlosen ätherischen Schöpfungen gestaltet, ist der Traum im weitesten Sinne, worunter ich das innerliche, sich selbst überlassene Weben der Phantasie und des Gefühles verstehe, dem der dämmerhaft in sich schauende Poet zusieht, wie einem Schauspiel. Zuweilen vollenden sich die vor dem innern Auge sich formenden und meist, ehe sie deutlichen Umriß gewonnen haben, wieder zerfließenden Phantasiegebilde zu deutlicheren Gestalten, klärt sich das dunkle Gefühlsweben zu einer klaren Stimmung. Dank der Anregung durch ein Märchen, in dessen Verlauf der Dichter etwas

Sinnbildliches für ein persönliches Schicksal oder ein geistiges Geschehnis der Zeit findet, spielt sich die Flucht von Bildern und Stimmungen am Faden einer Fabel ab und kommt etwas Sinnartiges in ihre Folge. Das wirkliche Leben sehen wir wie durch einen durchsichtigen Schleier, wie aus weiter Ferne, durch diese Poesie hindurchscheinen. So wirken reale Erlebnisse in Träumen nach, phantastisch verändert, aber der Ahnung doch noch verständlich und erkennbar. Der Typus dieser Gattung ist die „Versunkene Glocke": das Stimmungsvolle, im Sinne Böcklins Phantastisch-Malerische, das unklar Symbolische, alles ist darin, auch etwas Musikalisches fehlt nicht, wie denn überhaupt das moderne symbolische Märchenspiel auf Wagner deutet, bei welchem die Musik die Ekstase schafft, in welcher uns die vorgeführten Symbole als unergründlich bedeutungsvoll anmuten.

Die versunkene Glocke ist auch darin typisch für das moderne Märchenspiel, daß sie den Versuch eines Menschen schildert, sich mit dämonischer Hilfe zum Uebermenschen zu steigern, und das Scheitern dieses Wagnisses. Der Ueberdruß am Alltagsmenschenthum, die Sehnsucht nach dem Heroischen

redet aus diesem Werke, und die Verzweiflung daran, die Sehnsucht in Realität verwandeln zu können, ist die Seele seiner Tragik. Das geheimnisvolle Wunderwerk, an dem Meister Heinrich schafft, ohne es vollenden zu können, mag als das Symbol jener noch ungeschaffenen Poesie gelten, welche die edelsten Kräfte unserer besten Dichter suchen, die etwas Höheres wäre, als gemeiner Realismus, und doch so modern, so wahr und klar wie dieser. Was wir können, genügt uns nicht, und was uns befriedigen würde, das können wir nicht; den modernen Idealismus, nach dem die deutsche Seele schreit, den ersehnen und ahnen wir nur, wir besitzen ihn nicht, und daher vermögen unsere Märchendichter ihm höchstens ein traumhaftes Schattendasein zu verleihen, nicht ihn, wie einst Shakespeare und Schiller, in Gestalten von Fleisch und Blut zu verkörpern.

Gerne hätte ich meine Betrachtungen über die moderne Literatur abgeschlossen mit der Besprechung des eigenartigen und unseligen Geistes, in dessen philosophischen Werken diese leidenschaftliche Sehnsucht nach dem Heroischen glänzender und kühner zum Ausdruck gekommen ist, als in der offiziellen

Poesie. Ich meine Friedrich Nietzsche. Doch es wäre unzulässig, diese bemerkenswerte Erscheinung mit etlichen Schlagworten abzuthun, und den Sinn seiner Schöpfungen zu ergründen, würde eine Serie von Vorträgen erfordern.

So hab' ich denn nur noch Ihnen zu danken für die Teilnahme und Nachsicht, die Sie meinen Ausführungen geschenkt haben und Sie zu bitten, mir mit der nämlichen Freundlichkeit zu begegnen, wenn ich mich bald in Ihrer Mitte niederlasse, um an anderer Stätte nach meinen besten Kräften der Kunst zu dienen, so Gott will, im Sinne der von mir ausgesprochenen Gedanken, die ich abschließe mit den Worten des Theaterdirektors im Vorspiel zu „Faust":

Der Worte sind genug gewechselt,
Laßt uns nun endlich Thaten sehn!



Wie soll man Shakespeare spielen?*

Vor allem bitte ich, meine Gedanken über eine Aufführungsweise der Shakespearischen Dramen, die mir möglich und lohnend scheint, nicht als Programm aufzufassen, wie ich in Hamburg Shakespeare zu spielen beabsichtige. Das moderne Theater, worin auch sein künstlerischer Wert und Unwert bestehen mag, ist eine in den gesellschaftlichen Verhältnissen und in den seelischen Dispositionen der heutigen Menschen zu tief und fest begründete Anstalt, als daß man hoffen dürfte, die heute eingebürgerte und längst selbstverständlich gewordene Darstellungsweise dramatischer Dichtungen zu verdrängen durch eine andere, deren Berechtigung vorläufig nur durch psychologische Betrachtungen, nicht durch Erfahrung und unmittelbar empfundenen Eindruck begründet werden kann. Am allerfernsten

* Vortrag gehalten in Berlin im Kunstsalon Keller und Reiner am 12/1. 1900.

liegt es mir, die altertümelnde Affektation irgend einer Art Shakespearebühne anzupreisen, welche in den Rahmen des modernen Theaters irgendwie hineingekünstelt werden soll. Das geht nach meiner Ueberzeugung schon deshalb nicht, weil die seelische Wirkung, welche die altenglische Volksbühne auf das Publikum ausübte, und die vom modernen Theater angestrebte, einen tiefgehenden Wesensunterschied aufweisen. Zwischen der alten Shakespearebühne und unserem Theater besteht nicht etwa ein Verhältnis, wie zwischen dem primitiven Werkzeuge des Urmenschen und der kunstvollen Maschine, welche uns heute den nämlichen Dienst leistet, nur unendlich vollkommener; nicht ein Verhältnis, wie zwischen Bogen und Pfeil und einem Repetirgewehr, Ochsenkarren und Automobil, Spinett und Steinwayschem Konzertflügel, sondern das moderne Theater will etwas leisten, was die altenglische Volksbühne gar nicht anstrebte; es will Illusion erregen, während die Shakespearebühne, worunter ich die Gesamtheit ihrer dichterischen, schauspielerischen und szenischen Kunstmittel verstehe, die Phantasie in Thätigkeit setzen wollte. Ja, ist denn das nicht das Nämliche, nur anders benannt? Ganz und

gar nicht. Der Zustand der Illusion ist von dem der Phantasiethätigkeit so verschieden, daß sie nicht gleichzeitig erlebt werden können, ja die Neigung zu dem einen ist beinahe Unfähigkeit zum anderen Zustand.

Am reinsten erfahren wir den Zustand der Illusion in den sogenannten Panoramen. Aus der Tiefe steigen wir auf einer Wendeltreppe auf eine Plattform und finden uns rings umgeben von einem Horizont, welcher z. B. das belagerte Paris darstellt. In nächster Nähe sehen wir Gegenstände von plastischer Körperlichkeit, einen mit Sand gefüllten Schanzkorb, eine Kanone, daneben die Wachsfigur eines erschossenen Soldaten, die blutige Wunde auf der Stirne, Buschwerk, Gras, Gemäuer. Mit solchen wirklichen Gegenständen ist der Raum zwischen der Plattform und dem Rundbilde, das kreisförmig um den Saal läuft, ausgefüllt. Die gemalten Gegenstände auf dem Rundbilde setzen den „wirklichen" Vordergrund perspektivisch fort, so daß selbst ein scharfes Auge die Grenze, wo die körperliche Wirklichkeit in die flache Malerei überläuft, nicht leicht zu entdecken vermag. Dadurch wird auch das flach Gemalte der Realität der Vorder-

grundgegenstände für uns teilhaftig, und, wenn wir uns diesem Eindrucke willig hingeben, wandelt uns, wie ein Schwindel, die Empfindung an, als stünden wir in Wirklichkeit auf einer Aussichts=warte unter dem von Pulverdampf getrübten Him=mel von Paris, als verlöre sich unser Auge wirk=lich in nebelige Fernen, als wäre es wirklich tausend Schritt weit bis zu jenem Gebäude, das fünf Meter weit von uns auf die Wand gemalt ist . . . für nervöse Menschen liegt Seekrankheit auf dem Grunde dieser Illusionsempfindung. Sie ist etwas Passives, Hypnotisches.

Die moderne Bühne nun erreicht zwar diese Sinnenillusion nicht, aber diese liegt doch in der Richtung ihres Strebens, sie ist das ideale Ziel, dem sie sich möglichst annähert. Das größte Hindernis besteht darin, daß das Publikum nicht, wie die Beschauer auf der Panoramenplattform, sich in die vorgetäuschten Szenen mitten hinein versetzt fühlen kann, sondern sie nur von außen anschaut, wie ein Gemälde. Dafür aber verfügt der raffinierte Betrüger, der mittels des Theaters uns in das Trance der Illusion zu versetzen trach=tet, über feinere und raffiniertere Täuschungsmittel,

welche der Schauspielkunst und Poesie entlehnt sind.

Statt der regungslosen Wachsfiguren kann er lebendige Menschen als Staffage in die Szenerie hineinstellen. Diese läßt er sich bewegen und Handlungen und Verrichtungen vollziehen, durch welche sie sich zu dem Milieu lebloser Gegenstände, in dem sie sich befinden, in mannigfaltige Beziehungen setzen. Er wird sie Reden führen lassen, die zu dem Milieu gehören und stimmen, nicht nur dem Inhalte nach, sondern auch nach Mundart und Tonfall. Gewisse Gegenden und Oertlichkeiten sind ja in unserem Bewußtsein mit der Mundart ihrer Bewohner untrennbar associiert; zu einer Tiroler Landschaft gehören für uns die gutturalen Laute, das „ischt" und „söll wohl" der Tiroler gerade so, wie die spitzen Kirchthürme, die Kuhglocken und die über Fichten- und Lerchenwälder herniederleuchtenden Ferner. Die Sinnenillusion wird also durch all diese Täuschungsmittel, welche Poesie und Schauspielerei als dienende Künste beisteuern, immer mehr gesteigert und erreicht den höchsten Grad, wenn es gelingt, die Reden und Verrichtungen dieser lebendigen Staffage so zu komponieren, daß sie in ihrer

Gesamtheit für Auge und Ohr nicht nur die allgemeine typische Lebensweise der mit dieser Landschaft verwachsenen Bewohner, sondern auch ein besonderes Schicksal und Erlebnis darstellen, wie es das regelmäßige Hauptereignis in den persönlichen Biographieen gerade dieser Milieubewohner zu sein pflegt. So wächst und entwickelt sich aus dem Prinzip der Sinnenillusion heraus, dessen naivstes und primitivstes Erzeugnis das Panorama ist, endlich das realistische Milieudrama, dessen von Dichtern und Schauspielern beigesteuerte Elemente ohne Uebertreibung als Fortsetzung der täuschenden Dekorationen durch Wort, Ton, Bewegung, Maske, Mienenspiel, Geberde und Handlung bezeichnet werden können. Die authentische, ich möchte sagen orthodoxe Auffassungs- und Genußweise dieses Illusionsdramas wird, psychologisch genommen, von einerlei Art sein mit jenem passiven sich Hingeben, durch welches wir uns im eigentlichen Panorama in die hallucinatorische Anwandlung lullen, uns wirklich in der vorgetäuschten Szenerie und Situation zu befinden. Der Grad unserer Wachheit muß zu geistiger Schumrigkeit herabgedämpft sein, etwas Eingelulltes, Hypnoides, Träumerisches muß

die Klarheit unseres Bewußtseins überschleiern, damit wir für die von den Sinnen ausgehende Illusion empfänglich werden und bleiben.

Es versteht sich von selbst, daß diesem hypnoiden Bewußtsein vieles nicht zugemutet werden kann, was das hell wache mit Leichtigkeit leistet. Der Moment der Illusionsanwandlung in einem Panorama bezeichnet gewiß nicht den Zenith der Intelligenz, über welche der Mensch verfügt, der sie erfährt. Jemandem in diesem Zustand mit geistreichen oder auch nur ganz klaren und scharfen Gedanken kommen oder sein Gefühl lebhaft aufregen, heißt, ihn aufwecken. Dieser Zustand ist ein ungemein labiler, leicht verscheuchbarer, die geringste Unvorsichtigkeit der dekorativen, mimischen und poetischen Illusionserreger reißt uns aus der Illusion. Daher schleicht auch die moderne dramatische Kunst auf leisen Sohlen, läßt ihre Menschen, die lebendige Staffage des Milieus, nichts sagen, was Eingelullte nicht verstehen und empfinden können, zieht für Gefühl und Gedanken den lallenden Naturlaut dem geistig und sprachlich geformten und geprägten Ausdrucke vor, kurz entwickelt alle jene Eigentümlichkeiten, die wir an

dramatischen Werken, in welchen das Prinzip der Sinnenillusion streng und folgerichtig durchgeführt ist, beobachten können.

Andererseits wird sich die dramatische Illusionskunst nur an solchen Gegenständen, Menschen und Handlungen mit Erfolg versuchen können, die eine anschauliche Versinnlichung durch die Mittel dieser Kunst gestatten. Wie sich diese dramatische Kunst mehr und mehr in eine bildende Kunst verwandelt, in eine Folge von Bildern mit redenden und sich bewegenden Figuren, die, wie die des Kinetoskops, ineinander übergehen und uns dadurch einen Vorgang anschauen lassen; so werden die ihr homogenen Gegenstände etwas Zuständliches, Beharrendes, sich nur langsam und unmerklich Verwandelndes sein. Sie wird mit Vorliebe solches Menschenleben darstellen, das, hierin noch dem Tierleben verwandt, mit seiner Naturumgebung eng verbunden ist, wie das Wild mit dem Wald, die Fische mit dem Wasser. Die Poesie der Illusionskunst ist das, was man „Stimmung" heißt, auf deren Hervorbringung die moderne Bühnenregie es vornehmlich abgesehen hat. Ihr feinster Triumph ist es, wenn die Menschen und Vorgänge des Dramas aus der Stimmung

des räumlichen und gesellschaftlichen Milieus hervorzuwachsen und nur die Artikulation dieser Stimmung für Auge und Ohr zu bedeuten scheinen. Der erste deutsche Dichter, der für diese Art Poesie, deren Blüte die Stimmung ist, ausgebildeten Sinn hatte, war Otto Ludwig. In seinem Erbförster scheinen die uralten Buchen und Tannen seines Forstes menschliche Gestalt angenommen zu haben, ihr Wesen redet aus seinem Charakter ... Von den lebenden Dichtern ist keiner tiefer in den Geist dieser Art Poesie eingedrungen, als Gerhart Hauptmann.

Wer wollte verkennen, daß diese Illusionskunst, welche Dichter, Regisseure, Dekorationskünstler und Schauspieler von heute vereinigt anstreben, das genaue künstlerische Sinnbild der modernen naturwissenschaftlichen Auffassung des Menschen und des Menschenlebens ist? Was wir mit unseren Gedanken begreifen, die Geschaffenheit und Bedingtheit des Menschenlebens durch das Natur- und Kulturmilieu, das sucht die dramatische Illusionskunst uns als sinnliche Anschauung zu gewähren.

Es wäre verlockend, die Grenzen aufzusuchen, die dieser modernen dramatischen Illusionskunst

gezogen sind, und einen Blick auf das Menschenleben zu werfen, das jenseits dieser Grenzen liegt und doch dichterisch dramatischer Darstellung würdig wäre. Aber ich will keine Kritik üben, sondern ich wollte nur eine deutliche Vorstellung und lebendige Empfindung der dramatischen Illusionskunst geben, wie sie das moderne Theater anstrebt. Anstrebt, nicht erreicht. Denn die Illusion, wie ich sie als vollendet und durchgeführt zu schildern versucht habe, erzielt auch die vollkommenste moderne Aufführung nur in einzelnen Momenten ... Die volle Durchführung dürfte vorläufig, bis irgend welche technische Erfindungen es ermöglichen, mit dem Bühnenportal den vollen Anschein der Wirklichkeit zu umrahmen, so daß das Publikum in die freie Natur zu schauen meint, an szenischen und — psychologischen Hindernissen scheitern.

Die altenglische Volksbühne, die Shakespearebühne, arbeitete nicht auf Sinnenillusion los, habe ich vorhin gesagt, sondern sie wollte die Phantasie des Publikums in Thätigkeit setzen.

Gewöhnlich, auch in geistreichen Büchern, wie in dem Buche von Georg Brandes über Shakespeare, wird die Sache so dargestellt, als hätte auch

die altenglische Volksbühne das Nämliche angestrebt, wie die moderne, nämlich Illusion; nur wäre damals das Publikum noch so naiv, empfänglich und erregbar gewesen, daß es nicht des raffinierten Täuschungsapparates, wie er heute aufgeboten werden muß, bedurfte, um in Illusion zu geraten. Eine ausgehängte Tafel, daß die Bühne einen Wald oder einen Königspalast darstelle, oder einige Worte, die der Dichter die Schauspieler sprechen ließ, reichten hin, um das Publikum zu vermögen, die Bühne, auf der rechts und links die Intimen des Theaters saßen und auf welche rückwärts die Thüren aus den Ankleideräumen der Schauspieler führten, für einen Wald oder einen Königspalast zu nehmen. Die Illusion, die heute kaum eine meisterhaft gemalte Dekoration hervorbringt, die hätte, so sagt man, damals ein Bühnenraum erregt, der mit der Szenerie, die er darstellen sollte, nicht die geringste Aehnlichkeit besaß. Die Menschen waren eben um so viel geneigter, in Illusiion zu geraten.

Waren sie das wirklich? Ich glaube, auch der Engländer des Elisabethinischen Zeitalters hielt eine Rübe um nichts leichter für eine Orange, als der Berliner von heute. Die Empfänglichkeit und Er-

regbarkeit, die man damals hatte, haben wir heute auch, nur appelliert die Illusionsbühne nicht mehr an sie, wenigstens nicht offenkundig, wohl aber leisten unsere Köpfe in einem andern Falle noch viel mehr, als das naive Publikum der Shakespeare-bühne, welchen Fall ich eingehender besprechen will, weil er, wie das „Panorama" die reine Sinnen-illusion, die reine Phantasiethätigkeit bezeichnet. An diesem Falle wird uns das Wesen und der Geist der Shakespearebühne klar aufgehen.

Ich spreche von einer höchst alltäglichen Sache: vom Lesen, vom Lesen eines Romans, und was wir dabei innerlich erleben.

Wenn ich eine Erzählung lese, wie etwa Kleists „Michael Kohlhaas" oder Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", so wird, — ich sehe dabei von „illustrierten" Ausgaben ab —, meinen Sinnen, meinen Augen und Ohren, nichts, gar nichts ge-boten, was für mich eine Anregung enthielte, mir die Landschaft, die Vorgänge und Menschen einzu-bilden und die Gemütsbewegungen und Schicksale zu durchleben, welche den Inhalt der Erzählung bilden. Was ich *sehe*, das sind schwarze Lettern auf weißem Papier. Und doch fühle ich mich,

wenn ich zu günstiger Stunde das Buch aufschlage und meine Augen über die Zeilen hinhuschen, alsbald mitten in die Welt und in die Lebensscenen entrückt, welche der Dichter schildert und erzählt, so sehr, daß mir schier das Bewußtsein der Oertlichkeit und Situation entschwindet, in welcher ich mich beim Lesen befinde, ja daß mir sogar der Akt des Lesens selbst unbewußt wird und mir die Bilder und Gemütsbewegungen unmittelbar aus dem Buche zu steigen scheinen, wie eine geisterhafte Lebensfülle, die ein Magier in seine Blätter gebannt hat. Ich harre mit dem Roßhändler am Schlagbaum des Junkers von Tronka, fühle mit ihm den schneidenden Schmerz der Rechtskränkung, stürme und verbrenne mit ihm die Tronkaburg, arbeite mit Apollonius Nettenmair auf hohem Turmdach, fühle das schwindelnde Grausen, mit dem er in der Tiefe den Körper seines Bruders aufschlagen hört, jede Situation sehe ich mit dem inneren Auge von außen und fühle sie von innen.

Das ist der Fall der reinen, nur durch gedruckte Worte erregten Phantasiethätigkeit, welcher gar keine Sinnenillusion beigemengt ist, der dem Fall des Panoramas polar entgegengesetzte Fall.

Von ihm aus hoffe ich den Weg zu finden zum psychologischen Verstehen der altenglischen Volksbühne, des scenischen Instrumentes, für welches Shakespeare schuf, und wenn wir diese verstehen, dann wird sich klar offenbaren, wie Shakespeare heute gespielt werden müßte, um uns mit der ganzen Fülle poetischer und dramatischer Seelenwirkungen zu begnaden, die in ihm ruht und welche das moderne Illusionstheater zum Teil gar nicht, zum Teil nur getrübt und verändert flüssig machen kann.

Vorerst aber gilt es durch einige Betrachtungen Klarheit schaffen über eine Sache, für deren künstlerische Bedeutsamkeit uns das Gefühl lange abhanden gekommen war.

Ich habe soeben den Fall der reinen Phantasiethätigkeit eintreten lassen durch das stille Lesen eines gedruckten Buches, als ob dies der selbstverständliche und normale Weg wäre, auf dem die Poesie in das Gemüt eingeht.

Wie die dramatische Poesie durch die Illusionsbühne eine Umwandlung erfahren hat, die ich nicht Entartung nennen darf, weil sie in der geistigen und gesellschaftlichen Beschaffenheit der modernen

Menschen und in der Natur der Aufgaben, welche sich heute dem Dramatiker aufdrängen, triftig begründet ist, so hat auch die erzählende Poesie eine Umwandlung erlitten dadurch, daß die gesprochene Menschenrede als Mitteilungsmittel durch das gedruckte Buch beinahe ganz verdrängt worden ist. Was die erzählende Poesie hierdurch gewonnen hat, muß ich unerörtert lassen. Jedenfalls aber hat sie dadurch auch sehr viel verloren. Sie ist dadurch um ihren sinnlich wahrnehmbaren Leib betrogen worden, sie hat keinen Körper, keine sinnliche Erscheinung mehr, wie Bildnerei und Musik. Von einsamen Menschen in verschlossener Kammer wird sie lautlos genossen, und allen großen Angelegenheiten der menschlichen Gesellschaft scheint mir doch die Mündlichkeit und Oeffentlichkeit wesentlich zu sein. Man braucht sich nur einen Leser vorzustellen, an einem Tische vorgebeugt über einem Buche brütend oder im Bette sich in den Schlaf lesend, um zu empfinden, daß die durch den Buchhandel in alle Häuser eingeleitete Poesie von den Menschen vielfach kläglich anders in sich aufgenommen wird, als dies dem Dichter lieb sein kann. Vor allem wird durch die Vertauschung der von einem poesie-

erfüllten Menschen laut gesprochenen Rede mit Kolonnen stummer Schriftzeichen, über die das Auge gedankenschnell hinflieht, die Sprache, in der doch, wie in Simsons Haupthaar, die eigentliche Wunderkraft der Poesie wohnt und lebt, zu einem an sich gleichgiltigen Mitteilungsmittel degradiert. Der erlesene Phantasiewert des Wortes, die sprechende Geberde des Satzes, das Alles wird von den allermeisten gar nicht mehr gefühlt und künstlerisch durchempfunden, sondern massenhaft und gedankenlos wird das Sprachhaschisch verschluckt, um sich für einige Stunden den dadurch erregten spannenden Imaginationen hinzugeben.

Die natürliche und angeborene Mitteilungs- und Erscheinungsform aller Poesie ist die gesprochene, nicht gedruckte, die gehörte, nicht gelesene Menschenrede.

Das volle Vermögen, die Phantasie und das Gefühl der Menschen in Thätigkeit zu setzen, wohnt der lebendigen Rede inne, und nach dem Grade dieses Vermögens bemißt sich der Grad von Begabung und Kunst des Redenden.

Wie ich vorhin das realistische Illusionsdrama und seine Aufführungsweise aus dem „Panorama“

habe hervorwachsen lassen, so will ich nun wagen, Shakespeares Phantasiedrama und die ihm homogene Spielweise aus dem reinen Fall des Rhapsoden, der einem Hörerkreise eine spannende Geschichte erzählt, hervorgehen zu lassen. Das Streben des erzählenden Rhapsoden geht naturgemäß dahin, seine Zuhörer durch die Macht seiner berichtenden, schildernden, erklärenden und unmittelbar vergegenwärtigenden Rede zu nötigen, sich die Vorgänge, die er erzählt, auf das allerlebendigste einzubilden, und die wechselnden Zustände, Freud und Leid, Hoffnung und Angst der Menschen, zwischen denen die erzählte Geschichte spielt, im eigenen Gemüt kräftigst mitzuleben. Er nötigt sie also durch seine Rede zu dem, wozu uns Modernen das stumme Buch zwingt. Seinen Zuhörern entschwindet das Bewußtsein des Ortes, an dem sie sich zuhörend befinden, sie weilen im Geist an den Oertlichkeiten, wo die Geschichte sich zuträgt, und vor ihrem inneren Auge spielen sich die Scenen ab, aus denen sie besteht, so wie die Worte des Erzählers sie in ihnen hervorrufen. Im allgemeinen werden die Zuhörer diese Scenen sich nur innerlich einbilden, d. h. sie werden sie nicht, wie dies die Zuschauer

im Theater thun, in den Raum verlegen, auf welchem beim Zuhören ihre Augen ruhen, welcher Raum, wie bekannt, im Theater „Bühne“ heißt; nicht auf eine solche, allen gemeinsame Bühne sind aller Augen gerichtet, sondern jeder Zuschauer hat seine eigene Bühne für den inneren Blick in sich selbst. Gerade so stellen wir uns auch beim stillen, einsamen Lesen die erzählte Geschichte vor.

Oefters aber wird es sich doch ereignen, daß die Zuhörer des Rhapsoden den sonst in ihr Inneres gesammelten Blick nach außen kehren, dorthin, wo der Rhapsode steht und spricht, oder dorthin, wohin seine Hand oder sein Auge deutet, als ob sie dort dasjenige erblickten, was er schildert und erzählt. So lange der Erzähler ruhig berichtet, sehen ihn vielleicht manche Zuhörer gar nicht an, damit sein Anblick sie nicht im innerlichen Imaginieren störe, andere schließen wohl gar die Augen; in gewissen Momenten aber sehen sie zuhörend auf ihn, wie das Theaterpublikum auf den Schauspieler, und der Platz, wo er redet und agiert, wird auf Augenblicke zur Bühne... Das werden die spannenden Höhepunkte der Erzählung sein, ihre dramatischen Momente. Wenn die Hauptpersonen sich

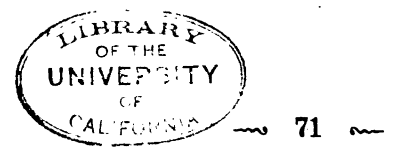
Aug' in Auge gegenüberstehen und alles abhängt vom Verlauf und Ausfall des Gespräches, da tritt der Rhapsode das Wort an die Personen ab, von denen er bisher in der dritten Person gesprochen hat, und sagt das, was sie sprechen, aus ihrem Ich heraus redend. Immerhin wird er dabei nicht zu weit gehen und sein eigenes Erzählerselbst nicht ganz verschwinden lassen dürfen, sonst kann er den durch das dramatische Intermezzo gleichsam unterbrochenen Faden der eigentlichen Erzählung nicht wieder aufnehmen, auch würde sonst das Publikum allzusehr aus der ruhigen Zuhörerstimmung gerissen. In den verbindenden Zwischensätzchen „sagte er", „erwiderte er" wird der durch das dramatische Intermezzo verborgen hindurchlaufende Erzählungsfaden gleichsam immer wieder sichtbar. Der Rhapsode wird schauspielern, aber nur lebhaft andeutend, nicht völlig. Nicht nur in bewegten Gesprächen, auch bei anderen Momenten der Geschichte wird der Erzähler der in ihnen liegenden Versuchung zu schauspielern nicht widerstehen können. Instinktiv fühlt er, daß er in solchen Momenten, in welchen er selbst sich für die Zuhörer in die Personen verwandelt, die sie bisher nur innerlich imaginiert

hatten, sein Publikum geistig am allermeisten beherrscht. Der höchste und feinste Triumph des Künstlers, der nur durch das Wort die Phantasie seiner Hörer anzuregen versteht, ist der Moment, in dem es ihm gelingt, diese Phantasie bis zu solchem Grade zu erhitzen, daß sie ihren Gegenstand nicht mehr innerlich, sondern hallucinatorisch, draußen im Raume, in der Person des Erzählers, zu schauen wähnt. Wenn er dies durch die Gewalt seiner erzählenden und schildernden Rede erreicht, so bezeichnet dieser Moment den Punkt, an welchem die Phantasiethätigkeit in die Sinnenillusion übergeht. Auf dieser Grenzlinie zwischen Phantasie und Illusion (der Unterschied liegt in der Verlegung des eingebildeten Gegenstandes in den Sinnenraum) hält sich die seelische Wirkung, welche die Shakespearebühne anstrebt und erreicht.

Denken wir uns nun, ein Erzähler wolle diesen feinsten Triumph seiner Redekunst nicht nur an den Höhepunkten, sondern im ganzen Verlauf einer Geschichte durchsetzen. Was wird er thun müssen? Er wird das Berichtende ganz unterdrücken und stillschweigend machen, sein Erzählerselbst mit einer Person der Geschichte vertauschen und alle Vor-

gänge der Geschichte mit schauspielernder Lebendigkeit in Dialogen vortragen. Allein aber kann er das nicht leisten, er muß sich Helfer rufen, sonst würden die Zuhörer konfus werden. An diese Helfer verteilt er die anderen Rollen. Dies gestattet ihm, jene epischen Zwischensätzchen „sagte er", „erwiderte jener", ganz zu unterdrücken; die Thathandlungen u. dergl. werden durch Scheinaktionen der Spieler angedeutet, statt berichtet zu werden; wenn Zeit oder Ort wechselt, so kündigt dies entweder eine ausgehängte Tafel an, oder die Spieler sagen, wo sie sind und welche Zeit ist. Wo ein erzählendes Zwischenglied absolut unvermeidlich ist, wird die Erzählung unter schicklichem Vorwand einer Person der Geschichte zugeteilt. So ist aus der Erzählung ein dramatisches Werk Shakespeareschen Styles geworden.

Trotz des völligen Verschwindens des Erzählers und des Ersatzes fast allen Berichtens durch wirkliches Geschehen, trotz der dialogisch dramatischen Form, die ganz durchgeführt ist, steht das Shakespearesche Drama seinem inneren Wesen nach einer erzählten Geschichte doch noch viel näher, als dem, was wir Modernen unter einem Drama verstehen.



Die Erzählung steckt noch darin, wenn sie auch totgeschwiegen wird und unhörbar geworden ist. Im Stillen denkt das Publikum sie hinzu. Die Scenen folgen sich bei Shakespeare immer ungefähr in der Ordnung, in welcher ein Erzähler sie berichten würde, das Recht des Erzählers, mit wenigen Zwischenworten über den Verlauf vieler Jahre hinwegzuspringen oder den Schauplatz zu wechseln, läßt sich der altenglische Dramatiker nicht beeinträchtigen durch die dramatische Form. Wenn Zeit oder Ort bei Shakespeare wechselt, meinen wir im Geist die naiven Uebergangsformeln volkstümlicher Erzähler zu vernehmen: „So vergingen viele Jahre" oder „Während dies in England geschah, ereignete sich in Frankreich jenes ꝛc." Liegt in den voraussetzungslosen Anfangsscenen des „Lear" nicht das „Es war einmal" des Märchens? „Es war einmal ein König, der hatte drei Töchter . . ." Ein Shakespearesches Drama ist wie eine Geschichte, die sich selbst erzählt. Eine in Schweigen hinabgesunkene Erzählung verbindet für unser Empfinden die zu dramatischen Scenen ausgestalteten Höhepunkte der Geschichte, wie Berggipfel, die als Inseln über die Meeresfläche ragen, durch eine unterseeische Gebirgs-

kette verbunden sind. Diese Naivetät des Shakespeareschen Dramatisierens gilt es empfinden, um Shakespeares Geist und Styl zu verstehen. Ihm war sicherlich, namentlich in seiner ersten Zeit, das Schreiben eines Dramas nicht viel mehr, als das Uebertragen einer Geschichte, die in einer Chronik oder einem Novellenbuch stand, aus dem Präteritum ins Präsens, aus einem langen Monolog des Chronisten oder Novellisten in Dialoge der Personen der Geschichte. Den Abänderungen, die er an der Geschichte vornehmen mußte, um diese Uebertragung zu ermöglichen oder zu erleichtern, legte er gewiß keine große Bedeutung bei. Etwas selbständig Schöpferisches sah er nicht darin. Sie sehen, wie sich durch das von mir fingierte Bemühen eines erzählenden Rhapsoden, einer ganzen Geschichte schauspielernde Lebendigkeit angedeihen zu lassen, die Grundform des Shakespeareschen Dramas mit seinen typischen Merkmalen von selbst erfand. Noch etwas anderes erfand sich von selbst bei diesem Bestreben: die altenglische Volksbühne, die Shakespearebühne. Die Spieler, welche durch ihre Dialoge und ihre Scheinaktionen dem Publikum eine Geschichte zu erzählen hatten, bedurften, um dies

in einer dem Publikum unmittelbar verständlichen Weise leisten zu können, nur einer Räumlichkeit, welche ein Vorne und Hinten, ein Oben und Unten, ein Außen und Innen anschaulich hervortreten ließ. Diese Räumlichkeit war die Bühne, deren Bau und Einrichtung ich wohl als bekannt voraussetzen darf. Dekorationen, die Sinnenillusion erzeugen, waren den Schauspielern ebenso entbehrlich, als dem Erzähler, an dessen Stelle sie getreten waren.

Man liest oft den Satz, dafür, daß dieser nüchterne Raum der Phantasie der Zuschauer jeweilig als Wald, Schiffsverdeck, Wirtsstube, Gruftgewölbe, Thronsaal oder Schlachtfeld erscheinen, hätten Dichter und Spieler zu sorgen gehabt. Das ist, genau genommen, unrichtig: der Spieler hatte dafür zu sorgen, daß er durch die Worte des Dichters und durch sein Spiel den lebendigen Eindruck wecke, als sehe er, der für die Zuschauer z. B. Makbeth oder Herzog Clarence war, in die nebelige Ferne einer schottischen Haide, als drücke ein Kerkergewölbe seinen Geist nieder; nicht die Zuschauer sollten in dem Bühnenraum Haide oder Kerker sehen. Dichter und Spieler hatten durch ihre Kunst die Phantasie der Zuhörer bis zu dem Grade zu erhitzen, bei

welchem, wie ich es vorhin beim Erzähler geschildert habe, ihre Thätigkeit in die Sinnenillusion übergeht. Bis zu diesem Punkt, wo die Illusion beginnt, nicht darüber hinaus. Auf dieser Grenzlinie zwischen innerlicher Phantasiethätigkeit und äußerer Illusion vollzog sich die seelische Wirkung des Shakespeareschen Schauspieles, welches daher die Freiheit der Erzählung, die sich nur an die Phantasie wendet, mit der Anschaulichkeit des Dramas vereinigen konnte. Die moderne Ausgestaltung der Bühne zu Wald, Haide oder Kerker wäre ein Ueberschreiten dieser Grenzlinie gewesen.

Alle wesentlichen Eigenschaften des Shakespearedramas entspringen dieser eigentümlichen seelischen Wirkung, auf welche es hinarbeitete. Sie lag dem, was wir beim Anhören oder Lesen einer Geschichte erfahren, um ein gutes Stück näher, als dem Eindrucke, den ein modernes Bühnenstück auf uns ausübt. Wir, an Illusionswirkungen gewöhnt, können uns schwer in diese Wirkung, die ein Shakespearedrama, in seinem Styl gespielt hervorbrachte, hineinversetzen. Wir sehen in ihr nur die unvollkommene Erreichung der Illusionswirkung durch primitive Behelfe.

Auch auf die Sprech- und Spielweise des von Shakespeares Geist beseelten Globetheaters, — nicht der altenglischen Volksbühne im allgemeinen, gegen deren Darstellung das Globetheater eine Reaktion bedeutete, — lassen sich aus der soeben erörterten Natur des Shakespearedramas und der Shakespearebühne triftige Schlüsse ziehen.

Denken wir uns, wir würden durch ein Wunder in eine solche Musteraufführung des „Makbeth" oder „Lear" versetzt. Wir würden sie ganz anders finden, als wir erwartet hatten. Wir würden erstaunen, wie wenig gerade die vorzüglichsten Künstler spielen im Vergleich zu den genialen Italienern, die uns in Shakespearerollen verblüfft haben. Wir würden sagen, ihr Spiel ist mehr ein schauspielerndes Schildern der Charaktere und Gemütsbewegungen, als ein täuschendes Simulieren, in dem wir den Gipfel der Schauspielkunst sehen, wir, die wir ganz im Banne der Illusionskunst fühlen. Wir würden sagen, daß diese Schauspieler ihre Rollen mehr sprechen, als leben. Freilich, wie sprechen! Technische Redeschwierigkeiten scheinen für sie nicht zu existieren. Manche große Pathosreden Shakespeares müssen sich unsere Künstler erst vereinfachen, um

sie sich zungengerecht zu machen. Diese sich in sich selbst verwickelnden Satzkonstruktionen, diese, den Redefluß unterbrechenden langen Parenthesen, die wieder durch Parenthesen durchbrochen werden, diese Metaphern, die im Entstehen schon eine zweite und dritte Metapher aus sich gebären, das alles sprechen diese Redekünstler im schnellen Tempo so, daß wir die Gedanken, welche die Rede enthält, wie mit Augen entstehen sehen, wachsen, sich gabeln und verästeln, sich verwandeln und verwickeln sehen —, und in den Gedanken die Gemütsbewegungen sichtbar schauen, die sich in ihnen abbilden. Das diskrete Geberden- und Mienenspiel, welches die Rede bekräftigt, ergreift uns dabei stärker, als die überberedte wälsche Körpersprache. Wir würden zuhören, wie Hamlet dem Schauspieler, der den Jammer Hekubas schildert. Und doch spielen diese Leute so wenig. Und selbst im Sprechen herrscht eine gewisse Zurückhaltung vor jedem Aeußersten in Ausdruck und Ton, ein Anflug berichtender Ruhe dämpft auch die Darstellung des Heftigsten. Das Erstaunen darüber würde jemand, der meinen Betrachtungen gefolgt ist, bald beschwichtigen durch die Erwägung, daß dieser Darstellungsstyl mit

Notwendigkeit aus dem Styl des Shakespeareschen Dramas fließt. Wie dieses bei aller Unmittelbarkeit und Lebendigkeit doch immer noch ein wenig Erzählung blieb, so muß auch die ihm gemäße und kongeniale Schauspielkunst immer noch ein wenig schauspielerndes Schildern bleiben und darf nie völlig in rückhaltloses Simulieren übergehen. Aber diese Künstler, denen die volle Glut und Beweglichkeit des mimischen Temperaments aus den Augen blitzt und in jedem Muskel zuckt, wo nehmen sie die Selbstbeherrschung her, um inmitten von so dramatischem Leben so episch besonnen und maßvoll zu bleiben? Wo her? Das verdanken sie ihrem Dichter, Shakespeare. Dieser hat ihnen für das, worauf sie verzichten müssen, vollen Ersatz gespendet in seinen Reden. In diesen hat er etwas geschaffen, woran sich das stürmischeste mimische Temperament auslassen und entladen mag, und diesen Reden hat er zugleich etwas gegeben, was auf dieses Temperament als künstlerische Hemmung wirkt. Ich meine die Versform, die Shakespeare gerade in seinen Leidenschaftsszenen nur ausnahmsweise abwarf. Er hat seinen dramatischen Vers zu einem Grade mimischer, seelen- und

affektmalerischer Ausdrucksfähigkeit ausgebildet, dem später nur Kleist und Ludwig in ihren glücklichsten Momenten nahe gekommen sind. Er hat einen Schauspieler aus dem steifen Blankvers gemacht, der im Munde des rechten Künstlers all das Mienenspiel, all die Gestikulation vollzog, welche der strenge Meister den Gesichtern und Gliedern seiner Schauspieler verbot. Wer wagte es, den Shakespeareschen Vers zu schildern? Dieses Hinstürmen eines Satzes durch zwei, drei Verse, um im ersten oder zweiten Fuß des vierten plötzlich gewaltsam pariert zu werden! Dieses Untertauchen klangvoller, nach vollem Accent schreiender Wörter in die Tiefe der Unbetontheit, diese sich sträubenden, aneinander knirschenden Konsonanten, und dann wieder diese süße Müdigkeit, diese kosende Zärtlichkeit! Spielt dieser Vers nicht alles, was die Menschenbrust bewegt? Er braucht nur gesprochen zu werden, erschöpfend gesprochen, so daß alles aufwacht, was in ihm schläft, dann leistet er allein alles, was ein Zacconi oder die Duse mit Antlitz und Körper, mit Kunstpausen und Nervositäten leisten, und zwar mit stylisierten, allein der Kunst gehörenden, von ihr geschaffenen Ausdruckszeichen, nicht mit natura-

listischen, der Wirklichkeit nachgemachten. Dann leistet er auch alles, was bei uns der Maschinist und Beleuchter zaubern. Dann scheint in der Phantasie der Zuschauer die Sonne, donnert die Meeresbrandung, zucken die Blitze. Man hat oft die Ueberpracht, den Bilderschwulst der Shakespeareschen Sprache bewundert oder getadelt. Konnte sie anders sein, da sie doch allein fast alles zu vollbringen hatte, was bei uns Maler, Lichtkünstler und sonstige Illusionsgaukler zu bewirken suchen? Bei uns ist der äußere Schauplatz oft schwülstig überladen und die Sprache arm. Auf der Shakespearebühne war es umgekehrt, mußte es umgekehrt sein.

Das Globetheater muß eine Auslese von Künstlern besessen haben, welche die Sprache Shakespeares wirklich sprechen konnten, mit andern Worten, welche so sprachen und spielten, daß man gar nicht merkte, daß so gut wie keine Dekorationen da waren und daß die Schauspieler wenig Raffinement daran wendeten, um so auszusehen, wie die von ihnen dargestellten Personen etwa in Wirklichkeit aussehen könnten.

Die moderne, durch das Illusionstheater geschaffene und bedingte Schauspielkunst ist im Grunde

eine ganz andere Kunst als diese Shakespearesche. Sie entspringt vorwiegend dem Prinzip der Sinnenillusion, sie arbeitet für das „von außen gesehen und gehört und mit wirklichen Menschen verwechselt werden". Für den modernen Schauspieler ist das Wort nur ein Täuschungsmittel unter vielen andern. Beschämend viel verdankt er der „Maske" dem Kostüm, der Schminke, der Perücke, dem falschen Bart. Und auch viele der eigentlich schauspielerischen Kniffe, durch die er den Effekt echtester Naturwahrheit erzielt, sind doch nur gesprochene und gespielte Schminke. Die Mundart zum Beispiel, gewisse charakteristische Gewohnheiten, die Cigarre im Mundwinkel, die Hände in den Hosentaschen, das saloppe sich Herumräkeln auf allerlei Sitzgelegenheiten und anderes. Kunst, vom Geiste stammende Kunst ist am Schauspieler doch nur die von ihm im Dichterwort geweckte Kraft, welche die Phantasie des Hörers zwingt, die Visionen des Dichters zu schauen und zu durchleben. Der Rest, der heute der größte Teil heißen könnte, ist doch nur die Gschnaskunst des Dekorateurs, die sich bis auf die Person des Schauspielers erstreckt, der dieser durch seine Künste das Tüpfelchen aufs I setzt.

Die wesentlichen Merkmale jener Shakespeareschen Schauspielkunst, die, eine Zwillingsschwester seiner Poesie, mit ihr in der nämlichen Wiege lag, sind, wenigstens in ihren Umrissen, hiermit geschildert. Halten wir ihnen die berühmten Vorschriften entgegen, die Shakespeare durch Hamlets Mund den Schauspielern giebt, so empfinden wir die Uebereinstimmung. „... Behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt ..., wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten." Mancher Leser der Fluchreden Lears, der Zornausbrüche Coriolans hat von diesem Dichter alles andere eher erwartet, als gerade Mahnungen zur Mäßigung, zur Wahrung einer gewissen Ruhe im Sturm, neben welchen die Warnungen vor dem Allzuzahmen nur halben Accent haben. Wer mich verstanden hat, wird einsehen, daß diese Lehren Shakespeares aus dem innersten Wesen seines Dramas fließen.

Diesen Sätzen Shakespeares über den Charakter der Schauspielkunst, für welche er schuf, füge ich

das Zeugnis bei, welches Goethe in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“ von dem Geist des Shakespeareschen Dramas abgelegt hat. Nach den Mitteln fragend, durch welche uns Shakespeare „mit in das Bewußtsein der Welt versetzt“, sagt er, es scheine, „als arbeite er für unsere Augen; aber wir sind getäuscht: Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes ... Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Ueberlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Ueberlieferung durchs Wort ... Shakespeare nun spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That, als geistiges Wort ... Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern ... Es giebt keinen höhern Genuß und keinen

reinern, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern recitieren zu lassen ... Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewisse Gestalten, aber eigentlich sollen wir durch eine Folge von Worten und Reden erfahren, was im Innern vorgeht ..."

Die Identität der Goetheschen Vorstellung von der dramatischen Poesie Shakespeares mit der soeben entwickelten ist einleuchtend.

Nicht minder klar ist die Verwandtschaft des Eindruckes einer Aufführung im Globetheater, wie ich sie vorhin skizziert habe, mit dem von Goethe gepriesenen Zuhören mit geschlossenen Augen. Auch diese Aufführung wirkte vornehmlich durch das Wort auf den inneren Sinn, wenn sie auch mehr war als Recitation, da ja die Dichterrede nicht nur nach ihrem materiellen nächsten Sinne, sondern mit allem, was sie sonst noch durch rhythmische Mimik und als psychisches Mienenspiel tiefer verborgenen Seelenlebens sagte und verriet, den Zuhörern mitgeteilt werden mußte. Welche Veränderungen die dramatische Poesie dadurch erlitten hat, wie viel von ihrer Natur und Freiheit sie des-

halb hat aufgeben müssen, weil sie im modernen Theater der Illusionskunst dienstbar geworden ist, welche sich zunächst an die äußern Sinne wendet, darüber wäre viel zu sagen, doch dies würde uns zu weit weglocken von der Frage, welche ich beantworten will: Wie soll man Shakespeare spielen?

An praktischen Versuchen, dieses Problem zu lösen, hat es nicht gefehlt. Man hat den Theatermeister damit betraut, den man doch los werden wollte. Der zimmerte dann irgend eine, der echten nachgebildeten, Shakespearebühne, wie ein Theater auf dem Theater, in die moderne, auf Illusion berechnete Bühne hinein. Die Illusion fiel weg und die Phantasiethätigkeit trat nicht ein. Auf diesem Wege geht es nicht. Eine Shakespearebühne gründen, heißt eine Schauspielkunst schaffen, welche der Mitwirkung des Illusionsapparates nicht nur entbehren kann, sondern ihn als Hindernis empfindet, weil sie alles, was dieser Apparat unsern Sinnen — nicht leistet, für unsere Phantasie durch das Wort zu schaffen vermag, eine Schauspielkunst, wie jene, für die Shakespeare dichtete, deren Wesen und eigentümliche Kraft ich vorhin zu schildern versucht habe. Neben den Schöpfungen einer solchen schau-

spielerischen Redekunst, welche Gewitter und Abendrot, Wind, Wetter und sonstige Naturstimmung, also beinahe die Poesie überhaupt, vom Beleuchter und Maschinisten wieder für den Dichter und den Spieler zurückerobert hätte, würden die Blendwerke der Szene als störender Pleonasmus wirken, so wie heute neben diesen oft das Dichterwort, in dem die Natur leben möchte, pleonastisch anmutet. Daß dem gesprochenen Wort allein diese Kraft innewohnen kann, wird niemand bezweifeln, der jemals einen genialen Vortragskünstler gehört hat, welcher Gedichte und Erzählungen so sprach, daß man alles zu sehen vermeinte. Ernesto Rossi konnte das in seinen besten Tagen. Auch entsinne ich mich, solche reine Kunstwirkungen zuweilen durch Zufall auf der Bühne erlebt zu haben. Nicht in eigentlichen Aufführungen, sondern auf Proben. Nie vergesse ich eine Probe der „Iphigenie“ im alten Burgtheater. Die Bühne war schwach beleuchtet, um Licht zu sparen, die Schauspieler, im Straßenanzug, „markierten“, um Stimme und Kraft zu schonen. Aber es war, als ströme ihre ganze Seele in die halblauten Worte. Und mir, der ich vorne am Regiepult saß, war zu Mute, als

höre ich das leise Rauschen der regen Wipfel, den Wogenschlag der nahen Brandung, als ereigneten sich vor mir im dämmernden Raume die Seelenvorgänge der Goetheschen Dichtung ... es war mehr als verstehendes Zuhören und weniger als körperliches Sehen, jener zwischen beiden schwebenden Zustand, den die dramatische Poesie, wie ich glaube, einhalten muß, wenn sie reine Poesie bleiben will. Was ich damals im Gemüte erfuhr, habe ich in diesen Betrachtungen psychologisch und ästhetisch definieren wollen.

Die Anregung zur Schaffung einer solchen Schauspielkunst, die eine echte Darstellung Shakespeares ermöglichen würde, müßten freilich die lebenden, modernen Dichter geben, sonst käme nur eine affektierte Altertümelei heraus. Sie müßten Werke schaffen, welche solche Darstellung gebieterisch forderten, so wie das realistische Milieudrama die theatralische Illusion notwendig gemacht hat. An Anzeichen fehlt es nicht, daß sie Vieles und Bedeutendes auf dem Herzen haben, das sich im Rahmen der Illusionsbühne nur durch äußerstes scenisches Raffinement mit unverhältnismäßigem Kostenaufwand scenisch verwirklichen läßt. Wenn

sie den Dichtern unentbehrlich geworden ist, dann wird eine Schauspielkunst, wie ich sie meine, von selbst entstehen. Und dann wird auch die dazu erforderliche Bühne mühelos erfunden werden. Jeder Raum, der ein Vorne und Hinten, ein Oben und Unten, ein Außen und Innen andeutet, wird ausreichen; keine bemalte Leinwand, keine Schminke, kein Kostüm, höchstens etwas, wie eine künstlerische Amtstracht. Das Wichtigste wäre ein intimer Raum. Die Zuhörerschaft müßte gering von Zahl sein, um den Spielern nahe sein zu können, und, wie ich glaube, amphitheatralisch um die Bühne gruppiert.

Daß eine solche Bühne die Illusionsbühne verdrängen und ersetzen würde, glaube ich nicht. So etwas könnte nur abseits vom offiziellen Theaterwesen entstehen, wie eine künstlerische Sekte ... Was später daraus wird, wer kann das sagen?

Nicht nur für die Dichter wäre eine solche Phantasiebühne eine Erlösung. Die Duse hat vor kurzem einem Besucher von ihrer Unlust am Bühnenwesen mit seiner Schwerfälligkeit und Umständlichkeit, seiner lastenden Stofflichkeit gesprochen, von ihrer Sehnsucht nach etwas Neuem, welches

die dramatische Kunstwirkung reiner, vollkommener und durch einfachere, mehr aetherische Mittel erziele. Was sie meine, konnte sie nicht recht sagen. Ich habe es zu sagen versucht. Eine solche Phantasiebühne würde ich im wahrsten Wortsinne eine freie Bühne nennen. Denn sie wäre nicht nur frei vom Druck der Censur, von den Konventionen und Vorurteilen des Publikums, sondern auch befreit vom schwerfälligen und komplizierten Theaterapparat, der mit all seinem Aufwand doch nicht leistet, was eine empfängliche Gehirnfiber, vom rechten Worte berührt, im Nu hervorzaubert. Sie wäre auch gelöst von der Scholle. Wohin diese zehn oder zwölf Künstler reisten, ihr Theater reiste mit ihnen. Wenn sie ihr Spiel anheben, im Wirtshaus oder am Königshof, gleich erginge es den Anwesenden, wie Hamlet, wie Polonius, Rosenkranz und Güldenstern, da der Schauspieler seine Hekubarede spricht: Sie wären im Geist im erstürmten, brennenden Troja, oder wo es sonst dem Dichter beliebt. Wären solche Zwölf in diesem Raum, ich spräche zu ihnen: Tretet vor und gebt dieser Versammlung eine Probe eurer Kunst, spielt ihr Shakespeares Cymbeline vor oder den Sturm und

zeigt ihr dadurch, was ich meine, besser, als ich es sagen kann. Helft mir, wie die dienenden Geister dem Mephistopheles helfen, Faust in eine eingebildete Welt herrlicher Lebensfülle zu entrücken, wozu ihr Meister sie auffordert mit den Worten, die der Wahlspruch einer solchen wahrhaft freien Bühne sein sollten:

Beisammen sind wir, fanget an!



Die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft.*

Es ist notwendig, daß der Leiter eines Theaters zu seinem Publikum in persönliche Beziehung trete. Was der Abgeordnete thut, daß er vor seine Wähler tritt, deren Vertrauen ihm sein Mandat verliehen, um ihnen seine Auffassung der großen politischen und wirtschaftlichen Fragen mitzuteilen, bei deren Entscheidung er die Interessen seiner Wähler zur Geltung zu bringen hat, um ihre Gesinnung und Stimmung zu erkunden, ihre Wünsche und Meinungen zu hören, Mißverständnisse zu zerstreuen, und um das, was er gesprochen und gethan hat, zu rechtfertigen, das muß auch der Leiter eines Theaters thun, wenn er seinen Beruf so auffaßt, wie er nach meiner

---

* Vortrag, auf Veranlassung des Vereins Hamburger Bürger zu St. Georg am 1. Februar gehalten im großen Saale des Konvent-Gartens zu Hamburg.

Ueberzeugung heute aufgefaßt und ausgeübt werden muß. Man könnte zwar einwenden, ein persönlicher Verkehr von Angesicht zu Angesicht sei unnötig, denn der Bühnenleiter stehe im Theater selbst mit seinem Publikum in unmittelbarer lebendiger Fühlung. Er bietet in Stücken und Darstellung das, was er für gut und wertvoll hält, das Publikum giebt ihm durch Beifall oder Ablehnung, durch Besuch oder Nichtbesuch zu verstehen, ob er es ihm zu Dank gemacht hat oder nicht; durch künstlerische Thaten, nicht in Worten solle sich der Verkehr zwischen Theaterleiter und Publikum vollziehen. Nun, ich weiß wohl, daß es kindisch wäre, dem Publikum einreden und beweisen zu wollen, daß ihm ein Stück, das ihm mißfällt, zu gefallen habe, aber dieser Verkehr im Theater, oder, wenn Sie wollen, auf dem Schlachtfelde, reicht nicht aus, oder vielmehr, es ist zu hoffen, daß er sich um so erfolgreicher, fruchtbarer und anregender gestalten wird, je mehr ihm der andere, der persönliche Verkehr vorgearbeitet hat. In dieser Zeit der Mündlichkeit und Oeffentlichkeit, die es selbst dem ärgsten Verbrecher nicht verwehrt, seine That zu erklären, möchte ich dem Theaterleiter

nicht das Recht verkürzen, seine künstlerischen Bestrebungen und Thaten von Zeit zu Zeit dem Publikum zu erläutern, wie es Heinrich Laube als Leiter des Wiener Stadttheaters gelegentlich der Generalversammlung seiner Aktionäre zu thun pflegte. Freilich muß dieses mit Takt und Zurückhaltung geschehen, namentlich ohne in das Recht der Kritik, die Leistungen des Theaters zu beurteilen, unziemlich einzugreifen. Aber wenn der Theaterleiter auch auf sein Recht verzichten wollte; sich der Pflicht zu entziehen, mit seinem Publikum in persönliche Beziehung zu treten, steht nicht in seinem Belieben. Und diese Pflicht entspringt aus der Thatsache, daß er vermöge seines Berufes, so gut als der Reichstagsabgeordnete einer Stadt, der Verweser und Verwalter wichtiger öffentlicher Interessen ist, die anderen Interessen, welche die volkstümliche Empfindung und Meinung längst mit einer gewissen Weihe und Feierlichkeit umgeben hat, ebenbürtig sind.

Ich wirke in meiner Vaterstadt seit anderthalb Jahrzehnten als akademischer Lehrer, und ich darf sagen, nicht ohne Erfolg. Mancher Freund und Gönner hat den Kopf geschüttelt, als er von

meinem Entschluß vernahm, das Amt eines Universitäts-Professors mit der Theaterleitung in Hamburg zu vertauschen. Nun, daß ich diesen Berufswechsel als ein Hinabsteigen nicht empfunden habe, das beweist wohl schon die schnelle und freudige Entschlossenheit, mit der ich ihn vollzogen habe. Diese Gleichstellung des Theaters mit den andern großen Kultur- und Bildungsanstalten verkündigt uns schon der Anblick einer modernen Stadt. Zu den Monumentalbauten, die ihr ihre architektonische Physiognomie verleihen, als Rathaus, Kirche, Börse, Bahnhof, Universität, Krankenhaus u. s. w. ist längst auch das Theater getreten. Vielleicht ist seine Bedeutung und Würde darum so oft und so hartnäckig unterschätzt, wo nicht geläugnet worden, weil sein eingestandener Sinn und Zweck das Vergnügen der Menschen ist. Soll man das Vergnügen ernst nehmen? Darf ein dem Vergnügen gewidmetes Institut Anspruch erheben, sich den Anstalten und Einrichtungen gleichzustellen, durch welche staatlichen, kirchlichen, gesellschaftlichen Pflichten genügt wird, durch welche Bedürfnisse des Einzelnen und der Gesamtheit befriedigt werden? Das Vergnügen

kommt doch erst an die Reihe, wenn die Arbeit geleistet und die Pflicht erfüllt ist. Sollte sich in dieser Zeitfolge nicht auch eine Rangordnung abbilden? So tief gewurzelt und weit verbreitet ist dieses Mißtrauen gegen das Vergnügen, daß selbst begeisterte Freunde des Theaters, wie Lessing und Schiller, die „die Blüte höchsten Strebens, das Leben selbst an dieses Bild des Lebens" gewendet haben, ihm nur dadurch einige Würde und Weihe retten zu können glaubten, daß sie ihm irgend welche Zwecke und Wirkungen zuschrieben und andichteten, welche die Menschen seriös zu nehmen gewohnt sind; indem sie die Schaubühne für eine weltliche Dependence der Kirche, für eine moralische Anstalt ausgaben. Das Vergnügen, das sich nicht gut wegläugnen ließ, spielte dabei die Rolle des Syrups oder Zuckers, durch welchen man eine bittere Arznei zu versüßen pflegt, durfte also nur als Mittel, nicht als Zweck gelten. Ich denke, heute darf man ruhig offen eingestehen, daß Vergnügen der Sinn und Zweck des Theaters ist. Vergnügen! Es gereicht unserm Geschlecht nicht gerade zur Ehre, daß man bei diesem Wort leicht an Dinge denkt, mit denen man keinen Staat

machen kann, wenn man sich ihrer auch nicht schämen muß. Und doch erstreckt sich die Bedeutung dieses Wortes über eine Skala seelischer Emotionen, die von der Nachbarschaft des Tieres bis zu der der Götter reicht. Vergnügen ist die Empfindung, mit der ein Säufer ein Glas Branntwein durch den Schlund gleiten läßt, mit der wir den lüsternen Bewegungen einer Serpentinentänzerin folgen oder ein schlüpfriges Kouplet anhören, Vergnügen läßt sich aber auch die Seligkeit nennen, mit der Goethe einen genialen Gedanken im Geiste empfängt.

Wer beneidet nicht im Stillen zuweilen einen großen Geist, wie gerade Goethe einer war, um das Glück, das er, dieses Sonntagskind des Schöpfers, im Besitze und in der Bethätigung eines solchen Geistes und Genies empfunden haben muß, ein Glück, das ihn die Leiden und Mühen des Lebens, die Sorgen des Alltags, die auch ihm nicht erspart blieben, verschmerzen und vergessen ließ? Genauer betrachtet, brauchen wir Goethe und andere Genien nicht zu beneiden, denn die Natur hat dafür gesorgt, daß ihre Seligkeit und Heiterkeit nicht auf sie allein beschränkt blieb, indem sie ihnen die

wunderbare Gabe der Kunst verlieh. Denn die Kunst ist vor Allem das Mittel, durch welche das geistige Licht und Glück, welches, wie der erste Strahl des Sonnenaufganges, der die höchsten Bergspitzen rötet, die Stirnen der Großen und Herrlichen unseres Geschlechtes verklärt, sich den Myriaden gewöhnlicher Sterblicher mitteilt. Die Natur hat das Vorrecht des Genies nicht dem Einen Erlesenen verliehen, damit er es allein genieße, sondern um diese Seligkeit durch ihn den ungezählten Andern zukommen zu lassen, denen sie dieselbe nicht direkt geben konnte. Schöpferischer Drang, das ist nichts, als der unwiderstehliche Trieb, seine Mitmenschen an jedem wert- und gehaltvollen, das Lebensgefühl steigernden Seelenzustand, der einen selbst beglückt, teilnehmen zu lassen; künstlerisches Können, das ist nichts, als die Gabe, diesen eigenen Seelenzustand in andere Menschenseelen zu übertragen. Was nur der größte Geist zu erfinden, zu denken, zu fühlen, zu ahnen vermag, so sagen können, daß es der geringste und schlichteste Geist fassen kann, ja, daß ihm zu Mute wird, als hätte er es selbst sagen können, als wäre es ihm immer, wie ein Name, der einem nicht einfällt, auf der

Zunge gelegen, das heißt, ein Dichter sein. Der Beruf des Theaterleiters besteht nun darin, dafür zu sorgen, daß diese Licht- und Glücksstrahlen, die von den Sternen der Litteratur ausgehen, die Menschen auch wirklich erreichen und ihre Gemüter erleuchten und erwärmen. Das stumme, einsam gelesene Buch kann das nicht ganz. Mit den Augen sehen, mit den Ohren hören muß der Mensch Alles, was sein Geist ganz verstehen, sein Herz ganz fühlen soll. In diese Allen faßliche Sprache übersetzt das Theater, wie ein vermittelnder Dolmetsch, die beglückenden Botschaften, welche die großen Genien aus ihren lichten Höhen ihren Brüdern in der Dämmerung zukommen lassen. Je mehr es dem Theaterleiter gelingt, daß nichts von den geistigen Freuden, die nach Menschen suchen, von denen sie empfunden werden können, sich verirre und im Nichts verliere, desto getreuer erfüllt er sein Amt. Was in fernen Zeiten zu anderen Völkern in fremden Sprachen Schönes und Großes gesprochen wurde, das soll er den Menschen seiner Zeit zuführen, so daß es alle ohne gelehrte Vorstudien verstehen und daraus die Lebensfreude schöpfen können, die darin schläft, wie die Keimkraft in den

Weizenkörnern, die seit Jahrtausenden in den ägyptischen Felsengräbern ruhten. Vor allem aber muß dies seine Sorge sein bei den großen Dichtern unseres eigenen Volkes, die nicht mehr sind, und bei jenen, die in unserer Mitte wirken und schaffen und unsere eigene Sprache reden.

Es ist also wahrlich keine geringe Aufgabe, die ich dem Theaterleiter zuspreche mit den unscheinbaren Worten, daß er das Vergnügen seiner Mitbürger zu besorgen und verwalten habe.

Wir, das Geschlecht von heute, haben auch wirklich Vergnügen und Freude im höchsten Grade nötig. Wir sind durch die Formen, welche unser aufreibendes Kulturleben angenommen hat, allmählich in einen Zustand unserer Nerven und Seelen hineingeraten, der uns jener geistigen Freuden, von welchen ich soeben sprach, zwar in höchstem Grade bedürftig, aber auch in gewissem Sinne in ebenso hohem Grade unempfänglich und spröde für sie gemacht hat. Diesen eigentümlichen Nerven- und Gemütszustand der modernen Menschen muß der Theaterleiter der Gegenwart mit tiefstem und feinstem Verständnis berücksichtigen, ihm muß er sich anpassen wenn er seinen Zweck

erreichen und die geistigen Freuden nicht gleichgültig und ungeduldig zurückgewiesen sehen will, die er anbietet.

Ich will mich deutlicher erklären.

Gerade hier in Hamburg brauche ich wohl nicht von den ungeheuren Anforderungen zu sprechen, welche das moderne Geschäftsleben an unsere Gehirne und Nerven stellt. Was Gehirn und Nerven heute zu leisten haben, ist geradezu übermenschlich. Wenn ein vornehmer und gebildeter Athener aus dem Zeitalter des Perikles unser heutiges geistiges Arbeiten sähe, so würde er sich zu solcher Leistung unfähig bekennen, so wie wir wissen, daß wir die Körperstärke nicht haben, die zu den zwölf Arbeiten des Herkules gehört. Wir haben keine Zeit, Menschen zu sein, wir, die wir nichts sind, als die psychische Triebkraft der kolossalen Kulturmaschine; jede Minute des Tages muß ausgenutzt werden, zu einer Ueberlegung, einer Entschließung, einer Besprechung, von der Wichtiges abhängt, auf deren Richtigkeit oft unsere wirtschaftliche und gesellschaftliche Existenz beruht, jede Zelle unseres Gehirns ist besetzt mit einem Gedanken, der sich auf unser Geschäft bezieht, und immer warten schon andere, daß

die Zelle frei wird, wie die Leute vor dem Telephon. Wenn ein solches Telephon, in welches tagtäglich Hunderte über tausend Dinge hineinreden, Bewußtsein und Empfindung hätte, so wäre sein Zustand ungefähr der des Kopfes des modernen Menschen. Vor Arbeit kommen wir nicht dazu zu leben. Zwei Strophen, die vor Jahren ein verkommener Wiener Poet (Ferd. Sauter*) geschrieben hat, drücken unseren Zustand aus:

Eines doch bedenke jeder,
Was er immer thut und treibt,
Ob mit Hammer oder Feder
Brot er schmiedet oder schreibt,

---

* Ferdinand Sauter starb am 30. Oktober 1854 im Cholerahospital in Dornbach bei Wien. Er hat für sich selbst folgende Grabschrift gedichtet.

Viel genossen, viel gelitten,
Und das Glück lag in der Mitten;
Viel empfunden, nichts erworben,
Frisch gelebt und leicht gestorben.
Frag' nicht nach der Zahl der Jahre,
Kein Kalender ist die Bahre,
Und der Mensch im Leichentuch
Bleibt ein zugeklapptes Buch.
Deshalb, Wandrer, zieh doch weiter,
Denn Verwesung stimmt nicht heiter.

Gedichte von Ferd. Sauter, herausgegeben von Julius von der Traun, Wien, Tendler und Comp. 1855.

Daß die Mühsal des Erwerbens
Ihm sein Bestes untergräbt,
Und am Tage seines Sterbens
Niemand weiß, ob er gelebt.

Wenn die Arbeitszeit vorbei ist, so fühlen wir uns verbraucht und zugleich aufgeregt, ruhebedürftig und ruheunfähig. An Menschen in solchem Zustand wendet sich das moderne Theater. Kein Wunder, daß derartig ermüdete und erregte Menschen das Theater mit Vorliebe nur dann besuchen, wenn ein Stück gegeben wird, von dem sie annehmen, daß es ihrem Geist keine Anstrengungen, ihren Nerven keine Emotionen zumutet, daß es aber Reizungen enthält, für welche sie trotz ihrer Abspannung und Erregung empfänglich sind. Damit hängt zum großen Teil die gewaltige Konkurrenz zusammen, welche die Varietébühne, das Tingl Tangl im weitesten Sinne, dem eigentlichen Theater macht, damit hängt auch die nicht immer erfreuliche Entwickelung zusammen, welche das Theater in vielen Großstädten genommen hat, der Kultus der brutalen Sensation, für welche der „Realismus" oft als willkommener Deckmantel herhalten muß, die Pflege der lasciven Komödie und des lustigen Schwankes, der gar nichts ist, als lustig.

Daher kommt es auch, daß ein so großer Teil des Publikums, das Vorstellungen anders gearteter Stücke besucht, überall aus den Frauen besteht. Diese sind doch nicht so ganz absorbiert von Geschäft und Arbeit, sie haben abends noch einen frischen Vorrat unverbrauchter seelischer Energie übrig, der sich nach der Bethätigung sehnt, die im leidenschaftlichen Mitleben eines klassischen Schauspieles liegt.

Oft schilt man das moderne Großstadtpublikum wegen des ihm fehlenden „Idealismus" und höheren Kunstsinnes. Das ist Thorheit. Zum Idealismus gehört Zeit und eine gewisse Stille und Sammlung des Gemütes, die man durch den Ankauf eines Theaterbillets nicht so ohne Weiteres miterwirbt. Diesen Zustand eines großen Teiles des modernen Großstadtpublikums muß ein Theaterleiter, der seine Zeit versteht, berücksichtigen. Er muß ihm sogar manche Konzessionen machen. Ich sage „berücksichtigen", „Konzessionen machen", nicht sich von ihm willenlos mitreißen lassen, denn das führt zur Verwilderung und Verflachung. Diese Berücksichtigung, diese Konzessionen haben im Gegenteil den Zweck, das Publikum für die höheren Geistesfreuden,

welche das Theater bieten kann, empfänglich zu stimmen. Ein Dichterwerk muß mit einer gewissen Weihe und Feierlichkeit dargeboten werden, etwas Sonntägliches muß über ihm liegen. Dann werden auch die abgespannten modernen Menschen die Entdeckung machen, daß in der seelischen Hingabe an die Schöpfungen der höchsten Genien des menschlichen Geschlechtes das stärkste Heilmittel gegen den modernen Zustand seelischer und nervöser Verbrauchtheit liegt, das überhaupt auf Erden existiert, daß sogar in der geistigen Anstrengung, die dabei nötig ist, mehr Erholendes und Erfrischendes liegt, als in der Müssigkeit des Geistes. Die Pein unserer Abgehetztheit entspringt ja zum großen Teil dem, daß die Geschäftsarbeit unsere geistigen Kräfte einseitig in Anspruch nimmt, die einen anspannt bis zur Ohnmacht und die anderen feiern und schließlich verdorren läßt. Der Sinn der Kunst ist es vor allem, das Gleichgewicht wieder herzustellen, die zerrüttete Harmonie der Seele wieder auszugleichen. Die feinsten Lebenskünstler wissen, daß Wechsel der Thätigkeit die beste Erholung ist. Gefühl und Phantasie, die doch so wesentlich zur Seele gehören, wie Intelligenz und Energie, sind es, welche

der Mensch als moderne Arbeitsmaschine in sich unbeschäftigt läßt, ja, die er oft gewaltsam in sich unterdrückt, — oft auch durch Erziehung in seinen Kindern —, weil er besorgt, daß sie zum harten Kampf ums Dasein untüchtig machen. Weil der moderne Mensch so nur mit seiner halben Seele, und mit dieser excessiv lebt, darum fühlt er sich trotz aller Erfolge im Innersten traurig und elend. Eine unheimliche Freudlosigkeit schwebt wie ein schwärzlicher Dunst über der modernen Kultur. Ich habe das Gefühl, daß es die nationale Pflicht des modernen Künstlers ist, nach seiner Kraft dazu beizutragen, daß auch die andere, verkürzte Hälfte der Menschenseele wieder zu ihrem angeborenen, unveräußerlichen Recht komme. Die vorige Jahrhundertwende, die Periode Schillers und Goethes, fand die deutsche Seele in einer einseitigen Pflege der inneren Kultur, im Kultus des Gemütes und der Einbildungskraft befangen. Jetzt ist es umgekehrt. Die Periode, der Bismarck den geistigen Ausdruck verlieh, hat jener Zeit ein Ende bereitet. Das alte Deutschland ist versunken, als das neue deutsche Reich aufstieg, und Schiller und Goethe

sitzen im Kyffhäuser auf dem steinernen Thron, den der Kaiser leer ließ, als er auferstand.

Nach meinen bescheidenen Kräften möchte ich hier an der großen Arbeit mitwirken, dem deutschen Volke wieder einen neuen, einen verjüngten und modernen Idealismus zu geben. Der Boden ist solchem Unternehmen gewogen. Trotzdem hier vielleicht mehr gearbeitet wird, als in irgend einer Stadt, habe ich doch das bestimmte Gefühl, daß hier die Bevölkerung der undeutschen Amerikanisierung, welche der einseitig übertreibenden Pflege der praktischen Intelligenz und der Energie entspringt und für welche andere deutsche Stämme mehr Empfänglichkeit haben, gründlich widerstrebt. Etwas, was mich an die Luft meiner Heimat erinnert, weht mich hier an. Es wäre ein Segen, wenn der hiesige Geist auch in Fragen der Literatur und des Theaters, statt nur die Verdikte Berlins für Hamburg zu ratifizieren oder zu verwerfen, selbst tonangebend und entscheidend auf das übrige Deutschland zu wirken sich entschlösse.

So fasse ich meinen Beruf auf. Wie alles Große gründet sich das Theater auf ein irdisches Bedürfnis, auf das Bedürfnis nach Erholung und

Erheiterung nach schwerer Tagesarbeit, und kulminiert im Höchsten, dem Himmel Nahen.

Man wird die höchsten Anforderungen, welche im Namen des Ideals an das Theater gestellt werden, nur erfüllen können, wenn man das Alltagsbedürfnis, auf das es sich gründet, zu befriedigen versteht. Für die Vorsicht und Allmählichkeit, welche dahin führen kann, daß ein Publikum endlich an den sublimsten und schwierigsten dichterischen Schöpfungen, an die sich nur selten eine Bühne gewagt hat, aufrichtige Freude finde, sehe ich das Vorbild in dem Verfahren, welches in Dantes „göttlicher Komödie“ der Leiter dieser Komödie anwendet. Auf der untersten Terasse des Fegefeuerberges findet Dante in einer Schlucht sitzend und wartend eine Gruppe erlauchter Seelen. Es sind dies die Seelen von Königen und Päpsten, von Staatsmännern und Kaufleuten, die von den Angelegenheiten, von denen sie ihr Leben lang absorbirt waren, auch im Jenseits den Geist nicht befreien können. Ehe aber dieser Sturm nicht beschwichtigt ist, die Wellen ihres Gemütes nicht ausgeschwungen haben, sind sie nicht fähig, in die läuternde Pein des Fegefeuers oder in die Seligkeit

des Himmels einzugehen. Daher sind sie in einem schönen, stillen blumigen Thale untergebracht, wo sie sich erholen und beruhigen und warten, bis sie still genug geworden sind und alles, wovon ihnen der Kopf voll ist, genügend vergessen haben, um höhere Eindrücke zu empfangen. So muß auch das Theater erst für Erholung und Erheiterung der geplagten modernen Menschen sorgen, ehe es ihnen zumuten darf, in das Fegefeuer der modernsten Literatur einzugehen und die Freuden der Klassiker aller Völker und Zeiten zu empfinden. Wie der Veranstalter der göttlichen Komödie, so muß es auch der Leiter der irdischen machen.



Inhalt.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

bleiben. Daher hat das Centralblatt schon seit einiger Zeit wieder Besprechungen charakteristischer, dichterischer und belletristischer Werke gebracht, doch konnte auf dem zur Verfügung stehenden Raum bisher nur Weniges berücksichtigt werden, und nach und nach erwuchs die Notwendigkeit, für die schöne Literatur ein eigenes Beiblatt zu schaffen. Dieses ist nun im Januar ins Leben getreten und wird vor allem größere zusammenfassende kritische Übersichten der verschiedenen Gattungen dichterischer Werke, aber auch kürzere Einzelkritiken, hin und wieder orientierende Aufsätze allgemeinen Inhalts und gelegentlich auch Erstveröffentlichungen wichtiger literarischer Dokumente, Briefe u. s. w. bringen. Der Standpunkt, der auch in der Beilage festgehalten sein wird, wird der altbewährte des Centralblattes, der der objektiven Berichterstattung, der aber das selbständige Urteil des Referenten nicht ausschließt, sein; keine der modernen Parteirichtungen wird in der Beilage ihre Vertretung haben, möglichst historische Haltung wenigstens erstrebt werden. Als Mitarbeiter sind bereits eine ganze Reihe bekannter unparteiischer Literaturhistoriker und Kritiker, darunter eine Anzahl der Mitarbeiter der leider eingegangenen Blätter für Literarische Unterhaltung — wir nennen nur Adolf Bartels, Richard Friedrich, Karl Heinemann, Herm. Anders Krüger, Carl Weitbrecht, Richard Weitbrecht — gewonnen worden, und es steht zu hoffen, daß das Vertrauen, dessen sich das Centralblatt seit langem erfreut, auch bald auf seine Beilage übergehen wird.

Die Beilage ist für sich (ohne das Hauptblatt) zum Preise von ℳ 6.— jährlich durch alle Buchhandlungen zu beziehen.



Das Hauptblatt:

Literarisches Centralblatt
für Deutschland

erscheint wöchentlich 2—4 Bogen gr. 4° stark und bringt wöchentlich ca. 30—50 Besprechungen über Werke aus allen Gebieten, die Inhaltsangabe aller wichtigen Zeitschriften, reichhaltige bibliographische und biographische Mitteilungen und Nachrichten aller Art. Das Literarische Centralblatt ist das älteste, angesehenste und verbreitetste kritische Organ in deutscher Sprache.

Probenummern der Beilage (Preis jährlich ℳ 6.—), sowie des Literarischen Centralblattes mit Beilage (Preis jährlich ℳ 30.—) besorgt jede Buchhandlung, sowie gratis und franko die

Verlagsbuchhandlung.

„Bei seiner ungeheuren Belesenheit, seinem großen Talent, die Spreu von dem Weizen zu sichten, und seinem außerordentlich feinen Geschmack gelingt es dem Autor, unserer Gegenwart dieselbe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wie wenn er ein Literarhistoriker des zwanzigsten Jahrhunderts anstatt des neunzehnten wäre."

(New-Yorker Staats-Zeitung.)

Aus den Preßstimmen zur zweiten Auflage:

„. . . Da er (Bartels) überall nach Begründung seiner Urteile und eingehender Erkenntnis der Zusammenhänge und gegenseitigen Beziehungen strebt, so gestaltet sich die neue Auflage seines Buches zu einem nach Möglichkeit umsichtigen, sachkundigen und sicheren Führer durch die Wirrnis der neueren poetischen Literatur. . . . . Die Hauptsache bleibt überall die energische Überzeugung, die mit so scharfer Einsicht gepaart ist und das Hauptverdienst die klare und feste Selbständigkeit der Urteile, die sich jeder Nachprüfung gewachsen zeigt."

(Literarisches Centralblatt.)

„Der Vorzug des Buches von Adolf Bartels liegt in der ruhigen, entschlossenen, hier und da selbst derben und trotzigen Freimütigkeit des Autors, in der geistvollen Beherrschung des weitschichtigen Materials und dem Drange, sich selbst wie anderen zur unbedingten Klarheit zu verhelfen. . . ." (Dresdner Journal.)

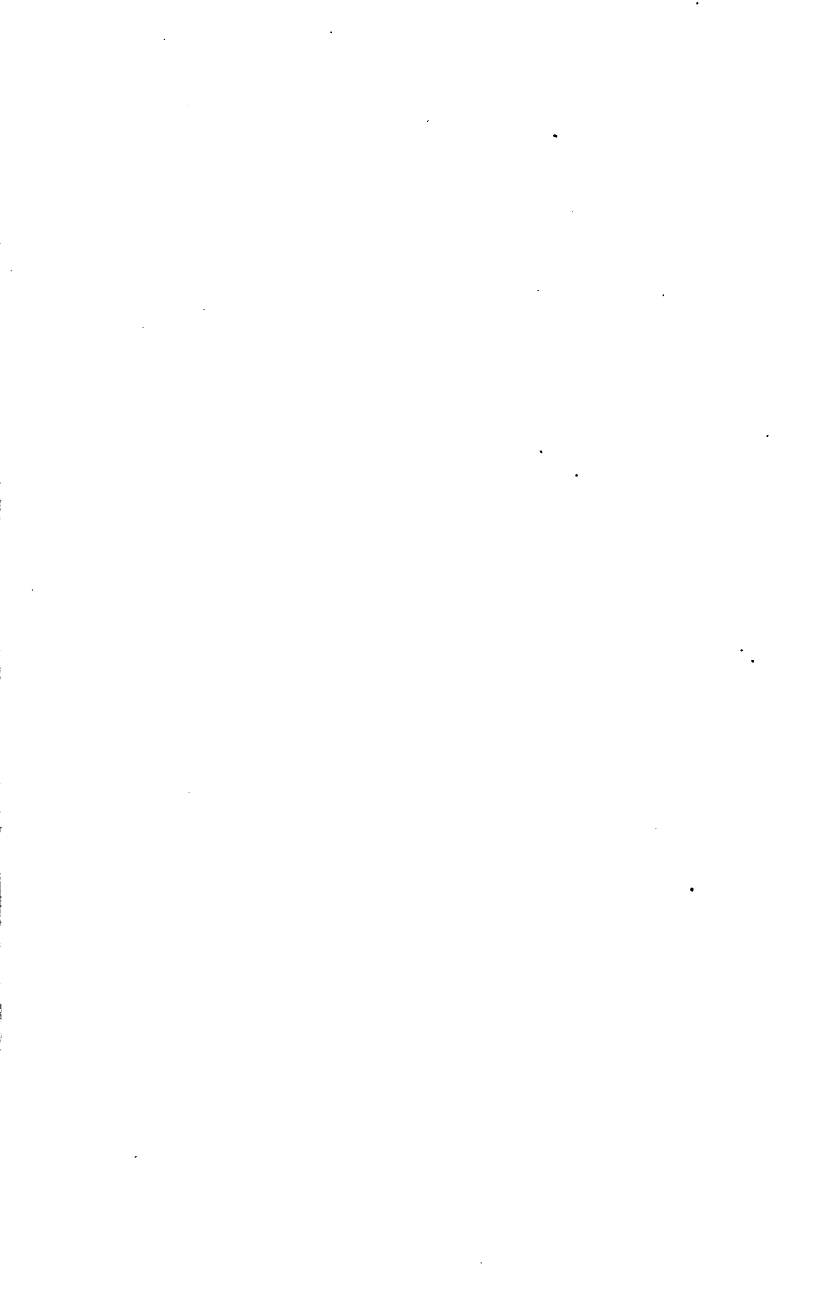
„Der Gebildete wird Bartels Werk als eine der bedeutendsten literarhistorischen Leistungen, die wir besitzen, dankbar anerkennen. . . ." (Straßburger Post.)

„Seiner prägnanten, großzügigen Gesamtdarstellung der geschichtlichen Entwickelung unserer nationalen Dichtung seit 1850 hat der Verfasser nun eine breite Unterlage und tiefere Begründung in bald mehr, bald weniger ausgeführten Einzeldarstellungen der dichterischen Persönlichkeiten hinzugefügt. Als Ganzes bietet dieses Buch das Beste, was über unsere Dichtung der Gegenwart überhaupt vorliegt. . . ." (Deutsche Zeitung.)

„In einer begeisterten Begrüßung der echten Heimatkunst, in der Bartels mit Recht das Heil wenigstens der nächsten Zukunft sieht, klingt das schöne Werk aus, das zweifellos der zuverlässigste, treueste, gesündeste und warmherzigste Führer durch unsere zeitgenössische Literatur ist."

(Otto Lyon in der Zeitschrift f. deutsch. Unterricht.






Scd
Berger
170719

